

कला के सरोकार

संपादक

रामानंद राठी

GIFTED BY

Raja Rammohan Roy Library Foundation

Sector I Block DD - 34,

Salt Lake City,

CALCUTTA 700 064

रचना प्रकाशन

जयपुर-1

प्रकाशक :

रामशरण नाटायी

रचना प्रकाशन

254, शास्त्री सदन

खूंटो का रास्ता,

किसनपोस बाजार,

जयपुर-1

प्रथम संस्करण 1985

अप्रकाशित श्रवण अन्यत्र प्रकाशित विभिन्न
लेखों को इस पुस्तक में संकलित करने की
अनुमति देने के लिए संपादक सभी लेखकों का
आभारी है।

© रामानंद राठी

आवरण : विनोद भारद्वाज

आवरण मुद्रक : प्रभात ऑफसेट प्रिंटर्स, दिल्ली

मुद्रक अनुज प्रिंटर्स, जयपुर

मूल्य : पैंसठ रुपये

धीरे-धीरे इतना धन्याय का बोझ रहते हुए, दारिद्र्य का भार रहते हुए,
 उसकी उपेक्षा कर कला अपना मार्ग बहुत दूर तक तै नहीं कर सकती। उसको
 बीच में रुक जाना होगा—वह मोड़ी और बौनी हो जायेगी, वह कमजोर और
 विक्षेपयुक्त (Perverse) सत्वहीन और धीरे-धीरे आत्मकेंद्री होकर आत्महत्या
 कर लेगी।

—गजानन माधव मुक्तिबोध

भूमिका

समाज, कला और कलाकार

कलाकार और समाज	अद्वेज ओसेका	3
समाज का लेखन और सामाजिक दायित्व	कमलेश्वर	9
बुनियादी स्वाधीनता :	खगेंद्र ठाकुर	14
कलाकार की या मनुष्य की ?		
कला की सामाजिकता	राजीव गुप्ता	22
साहित्य : प्रासंगिकता	परमानंद सिंह	27
एव संप्रेषण के सवाल		
आधुनिकता का मही स्वरूप	देवेश ठाकुर	39
कला के त्रिपाश्वर्य द्वारा	रमेश कुंतल मेघ	42
इतिहास का व्याख्या		

रंगमंच

समाज का रंगजीवन :	कन्हैयालाल नंदन	57
एक अंतर्धारा		
जनता का नाटक	मुकुल	82
धाम आदमी का नाटक	जयदेव तनेजा	95
और कम खर्च हिन्दी रंगमंच		
नुक्कड़ नाटक के बारे में	अरुण शर्मा	101

चित्रकला

भारतीय कला — भाज	प्रयाग शुक्ल	109
आधुनिक भारतीय कला का मातावरण	विनोद भारद्वाज	114
चित्रों में मूर्त मानव की खोज	चिन्मय शेष मेहता	122
परंपरा संयुक्त भारतीय चित्रकला	मोहनलाल गुप्ता	125

संगीत

भारतीय संगीत :	सुरेखा मिश्रा	129
परंपरा और प्रभाव		
आदिम लय की तलाश	राजीव मिश्र	133

भूमिका



कला के क्षेत्र में सौंदर्यवादी रुमानों प्रवृत्तियाँ हमारे यहाँ फिर एक बार अपनी सार्यंकता का भ्रम पैदा करने में जुटी हुई हैं। राष्ट्रीय स्तर पर आयोजित भाषण-मालाओं, प्रदर्शनियों, पत्रिकाओं व सरकारी पुरस्कारों के जरिए औसत आदमी की जिन्दगी, उसके उपेक्षित दुःखो-सुखों से जुड़ी कला को नारेबाजी व थ्रैष्ट कला-मूल्यों में रहित दूसरे दर्जे की कोई चीज घोषित किया जा रहा है। एक तरफ यह सब हो रहा है और दूसरी ओर राजनीति में भ्रष्टाचार, सम्प्रदायवाद और गुण्डागर्दी का भन्धा उफान गरीब से उसकी आखिरी पूँजी-उसकी साँभ-भी छीन लेना चाहता है।

जीने के लिए पल-पल जद्दोजहद करते, हाँफते टूटते इस गरीब का खयाल ही इस संकलन में सर्वोपरि रहा है, जिसे कमलेद्वार अपने लेख में “ग्रामूली आदमी” कहते हैं। इस आदमी का बहुसंख्य गांवों में बसा है जहाँ की कला परम्पराएँ आज की दारुण स्थितियों में पड़ कर संदर्भरहित और बेमानी हो गई है। जड़ें छीलकर खाने को बाध्य, मूख-प्यास से अकुलाते लोगों के बीच लोक कला की बात करना अश्लील ही लगता है। लम्बा संवैधानिक निर्वासन भोगकर लुटे-पिटे उनके शरीर अब काठ हो गए हैं; उनके इर्द-गिर्द लोक है पर दिलों में उस छिने हुए, पराए ‘लोक’ का ग्रहसाम नहीं !

इस संकट-बिन्दु पर आकर लोक-कला महज ‘प्रिजर्वेशन’ की सामग्री बन गई है तो कोई आश्चर्य नहीं—अपनी हर जीवित घडकन में दूर और लाचार ! कन्हैयालाल लन्दन के लेख में निरन्तर लुप्त होते लोक-नाट्य की इसी पीढा को हम जगह-जगह उनके व्यक्तिगत अनुभवों के स्तर पर सुलगता पाते हैं।

यथार्थविमुख कलावादी समीक्षक कला की महत्ता को प्रायः ही प्रतीत के भ्रमोक्ति सम्मोहन से—उसके अप्राप्य ईश्वरीय मिथ से—जोड़ देते हैं। कला को परिभाषाओं में बाधना हालांकि प्रकृति की स्वतःस्फूर्त, सम्पूर्ण सत्य की कीर्ति में बाधने जैसा निरर्थक प्रयास होगा; लेकिन किसी भी प्राकृतिक प्रपञ्च मानवी क्रिया को भराजकता की सीमा तक दुर्बुध या ईश्वरीय नहीं बनने दिया जा सकता—इतिहास का कितना ही प्रभावपूर्ण प्रशंसापत्र लेकर यह हमारे पाम क्यों न घायी हो। कला की बात करते हुए उस समय के प्रीमन मनुष्य को हमें बेन्द्र में रखना ही होगा। वही है जो हमारी बात सुनेगा या फिर अपने ही सहज प्रेक्षणों से स्वयं अपने संदर्भों में कला की प्रयत्नता ढूँढ़ेगा। हर कलाकृति को जाँघने-परखने के लिए हम उसके हाथों में तत्सम्बन्धित समीक्षा नहीं प्रमा सकते, उनी तरह जैसे समुद्र के किनारे खड़े किसी व्यक्ति को समुद्र के मोहक विस्तार और लहरों के मर्मर स्वरों के बारे में "बताना" निरर्थक होगा।

इस पुस्तक में संकलित लेखों व समीक्षाओं का अर्थ मनुष्य में कला के प्रति एक न्याय संगत बोध पैदा करना है, ताकि वह अपने लिए कला का पारस्वी खुद बन सके—अपनी भयावह उदासीनता, अकिञ्चनता व छिछोरे दम्भ में मुक्त होकर सहज आत्मीयता का भाव लिए यह कलाकृति के पाम जा सके। यहाँ से फिर कला की भूमिका शुरू होती है मनुष्य में उसके समय और परिवेश के प्रति जीवंत विवेक जगाने की दृष्टि।

वस्तुतः यह भूमिका किसी एक ही दिशा में न बहकर रिवर्सिबल (Reversible) होती है। लेव तालस्ताय सृजक के सन्दर्भ में जिसे प्रॉडियेंस की आत्मा को "महानुभूतिपूर्ण संवेदना" के साथ स्पर्श करने की क्षमता कहते हैं, वही क्षमता फिर उस ग्राम प्रॉडियेंस के सन्दर्भ में, अन्तर्त फिस्तर व प्लेस्नानोव के लिए जड आर्थिक सम्बन्धों से परे अपने परिवेश को समझने की चाह बन जाती है। कला के जरिए सृजक और प्रॉडियेंस के बीच का यह सहज वाक्-संवाद कला का महत्त्वपूर्ण तत्त्व है। खुद को दूसरों तक पहुँचाने व बाहरी कुछ में विमरित होने की अनन्त भूल ही कलाकार को उसके बचकाने अह की गर्द से निकालकर उसे विशाल सामाजिक संरचना—उसके चमत्कृत कर देने वाले बहुविध यथार्थ के सामने ला खड़ा करती है। यहाँ आकर यह भूल फिर उसका हाथ छोड़ देती है और तब वह अपनी रचनात्मक क्षमताओं के अनुसार इस यथार्थ को अपनी कला में रेखांकित करता है।

कला में यथार्थ का मतलब उसकी नग्न, यथातथ्य प्रस्तुति नहीं है। मानवता के बेहतर भविष्य और उसके मांसल सपनों का जिक्र भी यहाँ अनिवार्य है, ताकि यथार्थ को उसकी संपूर्ण बहुआयामी अस्मिता के साथ कला में पाया जा सके। यथातथ्य सामाजिक सच्चाइयों से भी किंतु एक जेनुइन कलाकर्मी विच्छिन्न न हो जाये; अन्यथा इस समस्वरता (Harmony) टूटते ही, विवेकहीन रुमानी आवेग उसे दबोच लेंगे और उसके हाथों में बच जायेगी गाशियर की लुभावनी किंतु निरंकुश शाश्वतता““जो कही नहीं है।

इस अगोचर शाश्वतता को प्रायः संगीत के भावुक दरवाजे से कला के भीतर ठेला जाता है। संगीत में किसी “घटना” या एक छोटे समयांतराल में निरूपित मनोभाव की विशिष्ट प्रवृत्ति को नहीं बजाया जा सकता, लेकिन यत्र होते मानव की सुप्त संवेदनाओं को संगीत के स्वर अधिक सफलतापूर्वक जगा सकते हैं। सांगीतिक स्वर एक साथ, एक बिराट मानव-समूह को, एक ही समय में भावविवल्लता के भ्रम पर ले जा सकते हैं—जहाँ पहुँचकर मानव हवा, समुद्र और दूसरे मानवों के प्रति अधिकतम भावावेग के साथ “महसूसता” है। संगीत की इसी विलक्षण क्षमता को लक्ष्य कर शायद धर्म-प्रचार में इसका चमत्कारिक मास भीड़िया के रूप में इस्तेमाल किया जाता रहा है। किसी अन्यायपूर्ण घटना को संगीत में नहीं बजाया जा सकता किंतु उस घटना को लगभग उसी आग और हिंसा के साथ महसूसने का माद्दा संगीत देता है—और यही इसकी मूल मानवीय सार्थकता है। इस आत्म-शक्ति के खोते ही कोई खास स्वर-क्रम आज नहीं तो कल स्वतः अर्थहीन होकर मर जाता है।

पुस्तक में संकलित कला की स्वतंत्रता-विषयक लेख (‘पहल’ से साभार) में खगेन्द्र ठाकुर ने, “कलाकार और समाज” में अंद्रेज मोसेका ने, डा. रमेश कुंतल मेघ ने इतिहास के आलोक में, प्रयाग शुक्ल व विनोद भारद्वाज ने चित्रकला के जरिए, डा. देवेश ठाकुर ने आधुनिकता के कोण से एव जयदेव तनेजा, भरणा शर्मा और मुकुल ने आडंबरहीन भारतीय नाट्य-परंपरा के व्यापक जनाधार को दृष्टिगत रखते हुए कला के इन्हीं व बहुत से दूसरे प्रश्नों पर अपने गंभीर विश्लेषण प्रस्तुत किए हैं। सरसरी तौर से देखने पर ये प्रश्न जितने आसान जान पड़ते हैं, अपने भीतर के घुंघले आवेग और बेचैनी में वस्तुतः ये उतने ही जटिल हैं।

और अंत में““किताब के रूप में संकलित इन खुदमुस्तार लेखों पर एक सीमा के बाद प्रतिरिक्त संपादकीय मीमांसा निरर्थक-सी लगने लगती है, जो शायद पाठक के

भीतर भी खोज पैदा करे ।” “किसी भीड़-भरे शहर में अपनी पसंद का एकान्त गोज निकालने में तो हम सहर्ष दूसरे किसी व्यक्ति का सहारा ले सकते हैं पर उस एकान्त में पहुँचकर भी उस व्यक्ति के साथ रहने की अनिवार्यता, यह वायद उम गारी गोज को ही निरर्थक कर दे । जहाँ तक सम्भव हुआ है सम्पादकीय टीका के बाद भी पुस्तक में सकलित लेखों के अपने अलग ‘सम्प्रेषणीय निजन्व’ (पाठक के एकान्त) को मैंने कही नहीं गरीचा है ।

—रामानन्द राठी

नवम्बर, 1985

जयपुर

समाज, कला और कलाकार



कलाकार और समाज

अंद्रेज ओसेका

कोई भी व्यक्ति जिमने मृजन प्रक्रिया का—उस प्रक्रिया का जिससे कला अस्तित्व में आती है—गहराई से अध्ययन किया है, फ्रॉम¹ की कला—परिभाषा के विरोध में तत्काल ही अनेक तर्क प्रस्तुत कर सकता है। अत्यर्थ स्थितियों में तो ये तर्क थियो वान दोइसबर्ग² के इस कथन की ही पुनरावृत्ति हो जायेंगे कि महज अंतःप्रेरणा से कभी भी शाश्वत सांस्कृतिक मूल्य रखने वाली कला की रचना संभव नहीं हुई। अंतःप्रेरणा से सृजित कला, जिमका बुद्धि और रूपगत आधारों से कोई लेना-देना नहीं है, पक्षियों के संगीत का-सा आनंद तो दे सकती है, लेकिन वह न तो सांस्कृतिक चक्र में स्थायी प्रवेश पा सकती है और न ही रूप की उस समझ को पुष्ट कर सकती है जो सामूहिक प्रयासों द्वारा परिपूर्ण हुई है।

स्वतःस्फूर्त व्यक्ति के अलावा कलाकार की भिन्न परिमाणा भी संभव है, जिसके अनुसार कलाकार हम उस व्यक्ति को कहेंगे जो कलारूप के भीतर ही सोचता-महसूसना है। दूसरे शब्दों में कलाकार—एक स्वतःस्फूर्त व्यक्ति—के लिए अंतःप्रेरणा एक स्थायी और अनिवार्य दुविधा है; (कवि) पेट्राक की तरह, जो मरी रात में नेपल्स में भटकते हुए यह नहीं जान पाता था कि वह यहां सोनेट लिखने के लिए उपयुक्त भाव की

1. फ्रॉम (एरिक)—पश्चिम जर्मनी का समाजचिंतक व मनोवैज्ञानिक जो हर सामाजिक-सांस्कृतिक समस्या के बीच तत्संबंधी आधिक-सामाजिक स्थितियों के बजाय मनुष्य के मस्तिष्क में खोजता है। स.

2. थियो वान दोइसबर्ग—प्रवांगार्द कला-आंदोलन का प्रवक्ता डच चित्रकार एवं कवि।

4 कला के सरोकार

तलाश में नटक रहा है भयवा उसे एक उपयुक्त काव्य रूप की तलाश है ।

सृजन के क्षणों में कलाकार, चाहे मनजाने ही सही, एक मनिवायेंता के तहत पहले से स्थापित कला रूपों की समीक्षा करता है । इस प्रक्रिया में वह अप्रचलित रूपों को, वे चाहे फिर अंतःप्रेरणावश ही उसके दिमाग में भाये हों, नकारता चलता है । एक सिद्धहस्त प्रौढ़ कलाकार, एक नोसिलिये से इसी बात में निश्चिंत होता है कि वह भाव—ज्वारों, स्वयं स्फूर्त उद्वेगों, जवानों के फिगूर भयवा बेचात की गमीरता को अपनी परिपक्व समझ द्वारा दरकिनार कर उपयुक्त कला रूप की तलाश करता है, जो वस्तुतः उसके व्यक्तित्व तथा मानवता के चरित्र को उद्घाटित कर सके । क्योंकि आखिर कला रूप ही, और वह रूप खूबसूरत भी हो सकता है—‘समय की आत्मा’ का निर्व्यक्तिक साका हमारे सामने उजागर करता है ।

हम जानते हैं कि कला में ‘व्यक्तित्व को उजागर करने’ की जरूरत पर प्रायः ही प्रश्नचिन्ह लगाये जाते रहे हैं । संस्कृति के एक समकालीन मिद्घातवेत्ता ने तो अलंकार योग्य कला की अनुशंसा में यहां तक कह डाला कि अशिष्ट लोग ही “मैं” से हर वाक्य की शुरुआत करते हैं । किंतु अन्य अनेक नवीन कला सिद्धान्तों (उदाहरणार्थ माइकल फोकाल्ट का “*les mots et les chausures*” व माइवेस्ताव पोरबस्की का “*Iconosphere*”) को देखने से पता लगता है कि इस अलंकारवादी ने मनुष्य और कला के संबंधों की जो व्याख्या की है उसमें तो मनुष्य का समूचा अंतर्द्वन्द्व ही छलम हो जाता है और उसके लिए महज अभिव्यक्ति ही प्रमुख समस्या बन जाती है—स्वयं की सीमाओं को जाचने-परखने व रूपक चित्रण की कला ।

इन तमाम बातों में निष्कर्ष यही निकलता है कि अंतःप्रेरणा—जैसा कि फ्रॉम ने इसे मूल सेटिंग के सौजन्य से जाना—कला एवं जीवन के क्षेत्रों में निरंतर दुर्बोध होती जायेगी व मनुष्य की सवेदनशीलता विभिन्न जरूरतों : उद्दीपन की बढ़ती मात्रा एवं शक्ति, जीवन की तेज होती रफ्तार व निरंतर प्रतिक्रियाहीन होते चले जाने की बाध्यता द्वारा एक स्थायी नियति की तरह मोचरी होती जायेगी ।

अब सवाल उठता है कि कलाकार दूसरे इंसानों की जिंदगी में किस तरह भागीदार बने ? क्या वह भी उनकी ही तरह या उनका अनुमा बनकर, मानकीकरण के उस सिद्धांत को सहर्ष स्वीकार ले, जहां यह भ्रम फैलाया जाता है कि एक व्यक्ति की संवेदना का स्थान सामूहिक संवेदनाएं ले सकती हैं ? क्या वह भी दूसरों के साथ-साथ खुद अपने को एक पाँप कलाकार की इस उक्ति के लिए सहमत करले कि—“हर

व्यक्ति दूसरे हर व्यक्ति की तरह हो, हर व्यक्ति एक मशीन की तरह हो ।”

कलाकार, जो व्यक्तिगत दायित्व से कतराता है व कला के क्षेत्र में निजत्व-हीन विशेषज्ञ की भूमिका निभाना चाहता है; सिर्फ कला के लिए ही अपना भविष्य सृजित नहीं कर रहा वह समूची दुनिया को वस्तुतः एक और भारामदेह स्थिति में ले जाना चाहता है, जहाँ कला नहीं है, जहाँ सभी कुछ यांत्रिक है ।

एक कलाकार का सहज सामाजिक आकर्षण इसी बात में निहित है कि उसका व्यक्तित्व एक अभिव्यंता, बाबू या सिपाही से भिन्न है; वह अधिक स्पष्टवादी एवं पूर्वग्रह मुक्त है । उसे लोग उन चीजों, अनावश्यक सत्यवादिता एवं लापरवाही, की भी छूट दे देते हैं जैसा कि वे अन्य व्यक्तियों के साथ नहीं करते । एक लंबे अंतर तक, हालांकि हमेशा ऐसा नहीं था, कलाकार ने समाज में एक मनमौजी की भूमिका निभाई है; कमोबेश एक बच्चे की तरह या गाव के किसी ऐसे मूर्ख की तरह जो कल्पनाशील हो । जाहिर है कि हरेक कलाकार यह नहीं चाहेगा कि लोग उसे पागल समझें या उससे तत्संबंधित व्यवहार करें; ऐसी स्थितियों में उसकी मांग होती है कि उसे किसी अभिव्यंता या चिकित्सक से अलग करके न देखा जाये ।

लेकिन कला की समूची परंपरा या कि इसका अधिकांश भाग यही बताता है, कि लोग ऐसे पागल पर ही नजर देते हैं जो समाज की परंपरागत रूप से स्वीकृत मान्यताओं को भिड़काव दे; और इतनी स्पष्टवादिता कला के ही क्षेत्र में सम्भव है । अनात्मोप परिवेश व स्वचालित मशीनों में तब्दील होते जाने से आतंकित हम आज अपनी अंतःश्चेतना को भूलते जा रहे हैं, भावशून्य होते जा रहे हैं, और इन स्थितियों में —जैसी कि मनोचिकित्सकों व दर्शनशास्त्रियों की सलाह भी है —हमें कलाकार की ही तरफ सहायता के लिए देखना है । इस पत्थरों की दुनिया में यही हमारा ऐसा भाई है जिसमें अभी संवेदनाएं बाकी हैं । वही ऐसा व्यक्ति है जो वन-प्रांतर से गुजरते हुए महज अपनी मंजिल के बारे में या घूमने से होने वाले स्वास्थ्य लाभ के बारे में ही नहीं सोचता, पूरी तन्मयता और विवेक के साथ वृक्षों की मर्मर ध्वनि भी सुनता है ।

विश्व की स्थिति उस समय इतनी बिगड़ और तात्कालिक है कि अकेली कलाकृतियाँ ही इस स्थिति में काफी नहीं हैं । हमें याद है कि पिछले कई दशकों में हमें लगातार अनेक नयी कलाकृतियाँ देखने को मिली और पुरानी कलाकृतियाँ क्रमशः पीछे छूटती गईं क्योंकि नये जीवन संदर्भों में उनका उतना मूल्य नहीं रह गया था । बढ़ती हताशा के बीच हम आज खाली पड़ी कला दीर्घाओं को देखते हैं, मा

गजावट से भरे कविता संग्रहों को देखते हैं और इन सब में हमें "मनुष्य" की तलाश है। जैसे ही हम इस "मनुष्य" को वहाँ पा जाते हैं, हमें लगता है कि वहाँ ऐसा कुछ है जो उसके लिए महत्वपूर्ण है, तो हमें चीजें बाकी प्रयोजन महसूस होने लगती हैं। इसीलिए हमें कभी-कभी कलाकार के स्टूडियो में जाना, उससे वार्तालाप करना बहुत सतोष देता है—दुर्घुण और उदासीन कलाकृतियाँ भी तब हमसे बतियाने लगती हैं क्योंकि कलाकार की भावना ने उन्हें संप्रेषणीय बना दिया है। कला किसी हद तक कलाकार और भावना के बीच एक तरह का हस्ताक्षरयुक्त समझौता है, जिसे आज हर व्यक्ति लगातार तोड़ता जा रहा है।

मनुष्य की तलाश को वस्तुतः हर आदमी नहीं समझ सकता। एक कलाकार ही जानता है कि किस तरह उसे (मनुष्य को) अपनी कला में प्रतिबिम्बित करना है। यह कला के उस गुण विशेष का प्रश्न है जिसकी कोई सामान्य परिभाषा देना कठिन होगा, और जिसकी वजह से ही हम कविता में एक व्यक्ति की भावना की भावना गुनते हैं, एक चित्र देखते हुए उसमें कलाकार की उपस्थिति को महसूस करने हैं।

पोलिश कवि झडम जागजेव्स्की के इस कथन में मैं पूर्णतः सहमत हूँ कि "कविता को आज उपनामों की छद्म भाषा तक सीमित न रहकर आम ध्यान-व्यवहार की भाषा में अपनी बात कहनी चाहिए। अब वह समय आ गया है जबकि सहजता ही कविता का उपयुक्त भोजन बन चुकी है।"

किंतु सही अर्थों में तो एक अच्छा ही वैसा सहज हो सकता है। कलाकार का इतिहास हमें बताता है कि वह एक अच्छे से मेल नहीं खाता, क्योंकि उसके पास असरय ऐतिहासिक अनुभव हैं—गौरवपूर्ण और दर्दनाक। किसी सास धमक में वह यदि सामग्र्य वस्तुओं के उत्पादनकर्ताओं से अलग हटा तो इसलिए कि वह उन 'वस्तुओं' के जगह ही खुद को प्रतिबिम्बित करना चाह रहा था। किंतु जैसे ही एक बार उसने कला के भीतर प्रतिबिम्बित विश्व की पृष्ठभूमि में अपना प्रवेश देखा, उसे महसूस हुआ कि वह दिव्य शक्तियों का मालिक है। वह फिर प्रत्येक उतार-चढ़ावों से गुजरा, उसने सर्वोच्च रागमयता और चरम हिंस्रता के परचे दिए। निदा से चलकर वह संत की-सी नम्रता तक आया। उसने भूत की सुंदरता को महिमा मंडित किया तो प्रतिम, परम सत्य की खोज भी की। खुद अपने ही द्वारा वह मदहोश और पीड़ित किया गया। स्वतंत्रता के लिए अपना पलायन के रास्ते को त्याग, दूसरों के साथ मिलकर सर्वजन हिताय काम करने की निष्ठापूर्ण चाह लिए, वह फिर से सामाजिक प्रतिष्ठा की तरफ लौटा। अपने इस सर्वोच्च अभियान के दौरान उसने चीजों को उस रूप में देखा जिस रूप में बहुत

कम लोग ही उन्हें देख पाते हैं, पर इसके लिए उसे भोगना भी बहुत पड़ा। इस दौरान उसने महान कार्य किए किंतु प्रसाधारण रूप से गंदी चालें भी खेली और संकड़ों मर्तबा खुद के हास्यास्पद अतिरेक की वजह से खुद ही मूर्ख बना। वही वजह है कि सब लोग उसे सम्मान की दृष्टि से नहीं देखते बल्कि बहुत से लोग उसे मूर्ख ही समझते हैं।

... किसी सूत्रबद्ध ढंग से कलाकार न तो इकारस से मेल खाता है और न ही प्रामीथियस से। उसे अतीत के अपने सभी अभियान याद हैं क्योंकि प्रत्येक कलाकार—यहां तक कि छोटे-से-छोटा भी—अंतरतम गह्वरों में छिपे उन महान् कृत्यों से प्रेम करता है। कोई नहीं जान सकता कि किस कलाकार में अचानक माइकलऐंजलो, गोथा, डेलक्रोडक्स या बोदलेयर जन्म ले लेगा। कब वह इस तथ्य को जान लेगा कि यह उसी पर निर्भर है कि वह किस तरह विश्व-क्रम को निर्धारित करे। अथवा—सर्वोत्तम स्थिति में, कब वह एक कलाकार की हैसियत से—खुद को सीखने, ममभने और उद्घाटित करने में लगे मनुष्य की हैसियत से, अपने अनुभव सुनाने लगेगा; जिसने अकेले ही—बिना किसी मध्यस्थ के—अपने प्रारब्ध के रहस्यों को खुद भेला, जिसने उन रहस्यों की परिभाषा खोजने के प्रयास किए।

हमारे लिए एक कलाकार का महानतम मूल्य उसके वे अनुभव हैं जो अपनी चुनौतियों के बाद उमने अर्जित किए। एक कलाकार ही सही अर्थों में जानता है कि संवेदनशीलता, स्वतंत्रता और प्रामाणिकता के ऐवज में कितनी कीमत चुकानी पड़ती है। खोयी हुई संवेदनशीलता की पुनर्प्राप्ति में वही हमारी सहायता कर सकता है और वही हमें यह बोध भी करवा सकता है कि प्रातःकाल, अपने चारों ओर स्थित वस्तुओं के बीच जागने पर, सही अर्थों में हम क्या महसूस करते हैं। इतना ही नहीं, वह हमें मानवीय गरिमा से सित्त कला भी दे सकता है; कला, जिसमें अपनी तमाम मठापीशता के बावजूद कलाकार हमेशा अपने कथन के लिए उत्तरदायी होगा—उन स्थितियों में भी जब खुद उसे पता नहीं होता कि वह क्या कह रहा है।

कलाकार जिस सत्य को रूप देता है उस सत्य से भी अधिक महत्वपूर्ण है वह रास्ता जिसे वह उस सत्य तक पहुंचने के लिए अस्तिपार करना है, वह ढब, जिससे कि वह खुद अपने व दूसरों द्वारा रचे गये छद्म-जाल को भेदता हुआ इस रास्ते को निश्चल अंतःश्चेतना की तरफ मोड़ता है। कला मसार में कलाकार की इतनी अर्थवान उपस्थिति इसीलिए एक नितांत निजी (हालांकि आदर्श नहीं) उदाहरण है। कलाकारों के बारे में प्रचलित कथाएं बहुत कुछ जट्टिक (हसिद्धि का धर्मगुरु) को लक्ष्य कर कही गई हसिद्धि की कहानियों जैसी हैं; जिनमें, बावजूद इस तथ्य के कि ये कहानिया

8 कला के सरोकार

प्रायः ही छोटी-छोटी एवं महत्त्वहीन घटनाओं में संबंधित होती हैं, उस समुदाय की सामान्य विवेकशीलता मिलती है।

रूप के बिना कला की कल्पना हालांकि भ्रमरी है किन्तु महज रूपों तक ही उसे सीमित नहीं किया जा सकता, क्योंकि रूपानुकृतिवाद की स्थिति में ये महत्त्वहीन, नकल के लिए सुगम और असहाय सिद्ध होते हैं। यही वजह है कि आज की ताम-काम पूर्ण कला इनकी सोसली है। आज फिर जरूरत है कि अपने नायकत्व के जरिए कलाकार कला की पुनर्प्रतिष्ठा करे—कलाकार का “ड्रामा” कला का वह तत्त्व है जिसे नकारना सर्वाधिक दुष्कर है।

(अनुवाद : रामानंद राठी)

भ्राज का लेखन और सामाजिक दायित्व

कमलेश्वर

अब तक लेखन की एक ऐसी धारा थी जिसमें न तो लेखक का अपना कोई वक्तव्य था और न समय के प्रति उसकी कोई प्रतिक्रिया। वह केवल एक स्तर का लेखन कर रहा था जिसका उद्देश्य केवल साहित्यिक या सौंदर्यशास्त्रीय था। वैसे भी अब तक लेखक से सामाजिक दायित्व के सवाल का पूछा जाना बहुत गलत किस्म की बात मानी जाती थी, क्योंकि लेखक यह कहकर कतरा जाता था कि जो कुछ मैं लिखता हूँ, लिखता हूँ; आप जो कुछ उसे समझते हैं, समझते रहिए।

लेखन के साथ जो एक लेखकीय निरपेक्षता जुड़ी हुई थी और कथ्य के साथ जो तटस्थता थी, उस दौर में तमाम वे सवाल लेखन या लेखक के लिए बेकार कर दिये गये थे जिनसे समय का संबंध था। लेकिन जब से भ्राज के लेखक ने या भ्राज की रचना ने इन सवालों को बदला और साहित्य की इस स्थापित भूमिका को बेकार किया, तब से ऐसे सवाल बेमानी नहीं, बल्कि बहुत जरूरी माने जा रहे हैं। इसीलिए स्वतंत्रता के बाद भ्राज के लेखक के पास यह सुविधा नहीं है कि वह इन सवालों से कतरा सके या अपने लेखक की जवाबदेही करने से भाग खड़ा हो।

भ्राज जो स्थितियाँ देश में मौजूद हैं, वे स्थितियाँ पहले नहीं थी, ऐसा नहीं था। लेकिन उन स्थितियों में जो शक्तियाँ कार्य कर रही थी, वे शक्तियाँ बहुत चालाक थी और वे ऐसे समय की प्रतीक्षा में थी कि कब वे न केवल शक्तिशाली हो सकें बल्कि सत्ता भी प्राप्त कर सकें। ऐसा एक दौर चीनी ग्राक्रमण के समय 1962 में भी आया था। उस वक्त न केवल देश की भौगोलिक सीमाओं के लिए खतरा पैदा हुआ था, बल्कि एक जबर्दस्त मानसिक ह्रास या विपन्नता के दर्शन भी हुए थे और हर वह व्यक्ति जो

एक लेखक के रूप में अपने समाज की परिवर्तनकारी शक्तियों के साथ था, महमा हुआ सड़ा रह गया था। उस समय भी यही हुआ था कि सारा दोष राजनीति पर लादकर बाकी बुद्धिजीवी वर्ग हाथ सड़े करके यह कहने लगा था कि हम नया कर सकते थे। यह समस्या राजनीति की थी। ताज्जुब उस वक्त भी हुआ था। हमने उन शक्तियों को नहीं पहचाना था, जो 1962 में भी चीनी आक्रमण के समय इस देश में सक्रिय हुई थी। हमारे देश और समाज के लिए जो प्रजातंत्र, धर्मनिरपेक्षता और समाजवाद का सपना तैयार किया जा रहा था, वह सपना उस समय तक कितना अधूरा था, यह दूसरी बात है, लेकिन उस सपने को गिरा डेंग हो नहीं लगी थी, बल्कि देश में पुरोहितवादी और रुढ़िवादी शक्तियों ने एक जबर्दस्त शून्य पैदा करना चाहा था और उगी वा ननीचा था कि हमारे यहां सांप्रदायिक ग्योनो स जुड़ी हुई समाप्रदायिक लगने वाली राजनीतिक पार्टियां एकाएक शक्तिशाली हो गयी थी। कांग्रेस का विभाजन भी कोई दुर्घटना नहीं थी, बल्कि उसमें वे तत्त्व साफ उभर कर सामने आ रहे थे जो दक्षिणपंथी थे और चाहते थे कि कांग्रेस की सत्ता और शक्ति उनके द्वारा चालित हो। जिस समय कांग्रेस का विभाजन हुआ, उस समय भारतीय मानस में फिर उस मनरे को नहीं पहचाना था क्योंकि स्वतंत्रता के बाद से दक्षिणपंथी और वामपंथी शक्तियों का जो प्रचुरकरण हो रहा था, वह तब तक कोई रूप ग्रहण नहीं कर पाया था।

लेखन के क्षेत्र में जो मृत्यो का भयानक विघटन इन दो दुर्घटनाओं के बाद हुआ, तब से एक चेतना जहर पैदा हुई कि लेखक राजनीति में घटित नहीं रह सकता, क्योंकि परिवर्तन की जो मूमिका मनुष्य के मन और दिमाग में लेखक तैयार करता है, उसको स्वरूप देने का कार्य राजनीति करनी है। और उस वक्त लेखन के क्षेत्र में भी यह सवाल उठाया गया कि लेखक और उसकी रचना को समय-मापेक्ष नहीं होना चाहिए, उसको शाश्वत शक्तियों की बात करनी चाहिए और तात्कालिक राजनीति से निरपेक्ष रहना उसकी रचनात्मकता के लिए बहुत जरूरी है। यह मवान केवल हिंदी में ही नहीं, सभी भाषाओं में उठाया गया। उस समय जो दृश्य साहित्य के क्षेत्र में उपस्थित हुआ, उसे देखकर शायद किसी को आश्चर्य नहीं हुआ होगा कि एकाएक वह सारा लेखन अत्यंत गरिमा के साथ और अपने चारों तरफ पुराने लेखन का प्रभामंडल लेकर फिर मंच पर नजर आने लगा था, क्योंकि उन्हें इस बात का भौका मिला था कि वे साहित्य को फिर गुमराह कर सके और साहित्य की चुनौतियों को केवल साहित्यिक ही बनी रहने दें, समय से न जुड़ने दें। लेकिन इस समय तक लेखन की एक बहुत प्रबल वैचारिक धारा पैदा हो चुकी थी और इस वैचारिक और संबद्ध धारा में इस तरह के मंतव्यों का विरोध किया गया। यह भी आकस्मिक नहीं था कि यह महत्वपूर्ण ऐतिहा-

मिक कांफेंस कलकत्ता के कथासमारोह के रूप में हुई थी जिसमें पीढ़ियों का सवाल नहीं था, बल्कि नयी और पुरानी वैचारिकता से जुड़े रहने वाले पीढ़िगत भेद उभर कर सामने आ गये थे। उस समय और उसके कुछ दिनों बाद तक हमारे यहाँ फिर एक दौर चला जिसमें बाहर से अजनबीपन आया, ड्राप-आउट होने की स्थिति आयी, अस्वीकार की मुद्रा आयी और एकाएक आक्रोश और स्टूडेंट पावर और अपने अस्तित्व की नियति को प्रदर्शित करते हुए व्यक्ति का स्वरूप सामने रखा गया। यानी फिर मे इस बात की कोशिश की गयी कि लेखक अपने समय के सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक और सांस्कृतिक प्रश्न से अवगत हो जाए और वह केवल दार्शनिक मुद्रा में कुछ ऐसे सवालों के उत्तर देता रहे जिन सवालों का मनुष्य में कोई लेना-देना न हो, वे केवल मनुष्य की आत्मा से संबंधित दिखाई पड़ें।

चूँकि भारत बहुत बड़ा दार्शनिक देश है, और यहाँ हर व्यक्ति मनुष्य से ज्यादा दार्शनिक होना पसंद करता है, इसलिए दर्शन की वह मुद्रा काफी दिनों तक बड़े जोर-शोर से साहित्य के बाजार में चलती रही और इस दार्शनिक मुद्रा के साथ जो चीजें साहित्य के बाजार में आयी, वे थी संक्स की सूचनाएँ, अधेरी गलियाँ, कहवाधर, नीली रोजनी वाले कमरे, कांपती टांगें और थरथराते बदन। उस वक्त भी जब यह सवाल किया गया कि क्या लेखन का कोई सामाजिक दायित्व है, तब फिर यही उत्तर मिला कि यह प्रश्न साहित्य का प्रश्न नहीं है। लेकिन जब-जब इन सही प्रश्न से साहित्य या साहित्यकार कतराया है, तब-तब समाजचेता और समयचेता लेखकों और कवियों ने अपने लेखन और अपनी रचना द्वारा फिर से एक नयी शुरुआत की और यह नयी शुरुआत हिंदी में ही नहीं, लगभग सभी भाषाओं में एक-साथ सामने आयी जहाँ पर यह कहा गया कि हम साहित्य के इतिहास में जीना पसंद नहीं करते, हम समय के इतिहास में जीना चाहते हैं और हमारी नियति, हमारा अस्तित्व या हमारी चिंताएँ या हमारी अपेक्षाएँ कहीं भी उस आदमी में छलक नहीं हैं जो इस देश का एक ओसत आदमी है या आम आदमी है। जब यह प्रश्न सामने आये, तो फिर प्रतिबद्धता के बारे में गिंका-यतें उठ आयी। तब भारतीय लेखन की इस स्पष्ट धारा ने केवल प्रतिबद्धता की ही बात नहीं, बल्कि आने वाले समय और अपने समय के मनुष्य की संपूर्ण सबद्धता की बात की। साहित्य को अनुभव तक सीमित नहीं रहने दिया, बल्कि अनुभव के अर्थों तक से ज्ञान की रचनात्मक कोशिशें शुरू हुईं। और आज किसी की हिम्मत नहीं है कि वह यह कह सके कि यह प्रश्न बेकार है या बेमानी है या साहित्य का यह प्रश्न नहीं है। कुछ सौंदर्यवादी लेखकों ने कभी भास्करलाल चतुर्वेदी के जरिये से, कभी अन्य वरिष्ठ लेखकों के जरिये से इस प्रश्न पर प्रश्नचिह्न लगाने की फिर कोशिश की। लेकिन जब

12 कला के सरोकार

उनसे यह पूछा गया कि अगर साहित्य का प्रश्न उनकी प्रतिबद्धता, संबद्धता और अनुभव के अर्थ नहीं हैं तो फिर साहित्य के प्रश्न कौन से हैं, वे सौंदर्यवादी लेखक बताने की कृपा करें, तो इसका जवाब स्वयं उन्होंने तो नहीं दिया, लेकिन विदेशी लेखकों के जरिये से इधर-उधर कुछ उत्तर देने की कोशिश की गयी—कि गुंटर ग्राम, नार्मन मेलर क्या सोच रहे हैं। लेकिन आज जो स्थिति हम देश में है और जग तरह की दक्षिणपंथी और समाजवादी शक्तियों के बीच में धुंधीकरण हुआ है, उसमें से जहां कुछ लेखक बड़ी मासूमियत में आज भी चुपचाप यह पूछने नजर आते हैं कि दक्षिणपंथी या वे फासिस्टवादी हैं कौन, तब हम अपनी भादन के अनुसार उन पर तरस मारकर रह जाते हैं। यह सबाल इतना मासूम नहीं है। इस दौर में, जग दौर से हम गुजर रहे हैं, लेखक का दायित्व निश्चय ही उस घोरत भादमी की पक्षधरता का है जिसकी जीने के लिए दक्षिणपंथी, हुल्लडवादी, प्रतिक्रियावादी शक्तियों ने अस्तित्व का संकट पैदा कर दिया था और उस की रोजमर्रा की जिंदगी हराम कर दी थी। राजनीति के इस मसले को राजनीति ज्यादा सही तरीके से मुलभा सकती है, पर साहित्य इस समय एक जब-दस्त मानसिकता-निर्माण की भूमिका भदा कर सकता है, किसी बहुत बड़े भादर्श को सामने रखकर नहीं, बल्कि भादमी को भादमी के कद का भादर्श देकर। जरूरत इस बात की है कि इस तरह की जो विषटनकारी शक्तियां अब हमारे सामने बहुत साफ और नये रूप में आ गयी हैं उनको साहित्य का निवास पहनने की सुविधा न दी जाए और अगर समब हो तो उनको भाधी सदी तक इस देश में नंगा रखा जाए ताकि वे फिर भारतीय उदारता का फायदा उठाकर उसी तरह धुल-मिल न जाएं और सही सवाली को फिर से नजरंदाज करने की भूमिका भदा न करें।

आज का समातर और दलित साहित्य तमाम सौंदर्यवादी मूल्यों की परवाह न करते हुए मनुष्य के घोरत दुल-सुल, आकाशामों, सपनों की बात करता है। यह अपने में इसलिए कभी-कभी साहित्य से अलग दिखाई देने की बात लग सकती है क्योंकि हमारा साहित्य जिस सौंदर्य की पक्किलपना करता रहा है, वह हमेशा सत्य और शुभ से अलग जाता रहा है, बल्कि ज्यादातर सौंदर्यवादी साहित्य सत्य और शुभ पर परदा डालता रहा है। समातर और दलित साहित्य ने जब से मनुष्य की मुक्ति के लिए अपने को समर्पित किया है, अततः वह मनुष्य ही शक्ति का स्रोत है जो बौद्धिकता के घरातल पर नहीं, बल्कि बोध के घरातल पर जिदा है। ऐसे समय में लेखकों को केवल लिखित जबाब ही अभीष्ट नहीं है बल्कि इस बात की भी जरूरत है कि वे अपनी पत्रिकाएं, अपने प्रकाशन और अपने इजहार का तरीका खुद ही ईजाद करें। क्योंकि संस्थाबद्ध प्रकाशन और अन्य स्रोत इस तरह के लेखन को अगर नकारते नहीं हैं तो छापते भी

नहीं है। आज जब कागज की बढ़ी हुई कीमत और अन्य चीजों को लेकर किताबों के दाम इतने ज्यादा होते चले जा रहे हैं कि उनमें छ' गुना मुनाफा भी सम्मिलित है और रायल्टी की दरें प्रकाशकों के द्वारा निरंतर घटाये जाने की बातें की जा रही हैं, ऐसे में जरूरी है कि हम भारतीय लेखक ऐसे सम्मिलित और सहयोगी प्रयासों द्वारा अपने कथ्य को पाठकों तक पहुंचाने के लिए सम्मिलित हों और जैसा कि मैंने पहले कहा है, जो शक्तियां नंगी हुई हैं, उनको इस बात का मौका न दें कि वे फिर से साहित्य का लिबास पहन कर लौट आये और इस तरह के नये और वैचारिक लेखन को सौंदर्य और खोखली मानवतावादी बातों के भ्रमेले में डालकर अवरुद्ध कर सकें।

दुनियादी स्वाधीनता : कलाकार की या मनुष्य की ?

●
लगेन्द्र ठाकुर

कलाकारों की स्वतंत्रता, उनकी अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता पर विद्यते कई दशकों में बार-बार कई तरह से विचार-विमर्श किया गया है, और आज भी उसका मिलसिला जारी है। असल में, साम्राज्यवादी और पूँजीवादी देशों के लेखकों एवं युद्धिजीवियों को ही अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता की समस्या अनेक रूपों में परेशान किये हुए है। एक रूप में समस्या उनके सामने है जो साम्राज्यवादी एवं पूँजीवादी व्यवस्था का, उसके मूल्यों एवं चिंतन का विरोध करते हैं। दूसरे रूप में उनके सामने है जो साम्राज्यवादी एवं पूँजीवादी व्यवस्था के साथ हैं, उसके नवउपनिवेशवादी चिंतन का प्रचार-प्रसार करते हैं और विश्व समाजवादी व्यवस्था एवं राष्ट्रीय मुक्ति आंदोलन के निरंतर विजय-अभियान में भयभीत हैं। पहली कोटि के लेखकों का प्रतिनिधित्व दक्षिण अफ्रीका के प्रसिद्ध लेखक एलेक्स सा गुमा, फिलस्तीन के महमूद दरवेश, पाकिस्तान के फंज अहमद फंज आदि करते हैं, जो अपने देश की मुक्ति के लिए, वहाँ जनतंत्र की वापसी के लिए अपने शब्दों की शक्ति का बेहिचक भरपूर इस्तेमाल करके अपार यातनाएं भेल रहे हैं, यहाँ तक कि अपनी प्यारी जन्मभूमि में रहने तक के अधिकार में वे वंचित कर दिये गये हैं। लेकिन ये तो कुछ नाम हैं वानगी के तौर पर, वास्तव में पूँजीवादी दुनिया में शोषण-उत्पीड़न के खिलाफ बोलने-लिखने के कारण कष्ट भेत्तने वालों की लंबी कतार है। यदि वे गमभीरता कर लें तो अज्ञेय, स्टीफेन स्पेंडर आदि की तरह मौलिक शुभ-लाभ प्राप्त करके भजे की जिंदगी व्यतीत कर सकते हैं, अन्यथा अपने घर, अपने देश में जीना भी उनके लिए मुश्किल है। जाहिर है कि दूसरी कोटि

के लेखक अज्ञेय स्टीफेन स्पेंडर आदि है, जो स्वतंत्रता और समाजवाद के दुर्जेय रथ के लगातार बढ़ते जाने से परेशान है और तब पूँजीवादी दुनिया के लेखकों एवं बुद्धिजीवियों को समझाते हैं कि समाजवादी व्यवस्था में अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता नहीं है और वह सकट तुम पर भी आ रहा है, सावधान हो जाओ। इस तरह की चेतावनी का चरित्र वही है जो अमरीकी पेंटागन तथा नाटो के द्वारा पश्चिम यूरोप के पूँजीवादी राष्ट्रों एवं विकासमान देशों को यह समझाये जाने का है कि उन पर सोवियत सघ का खतरा है। कल्पित सोवियत खतरा दिखाना नवउपनिवेशवादी रणनीति के कार्यान्वयन का मुख्य कदम है और बौद्धिक, सांस्कृतिक क्षेत्र में समाजवादी व्यवस्था के अतर्गत अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता का कल्पित अभाव दिखाना उभी रणनीति का वैचारिक रूप है। इसका उद्देश्य है पूँजीवादी दुनिया की जनता को समाजवादी आन्दोलन से दूर रखना, और मनुष्य के द्वारा मनुष्य के शोषण को कायम रखना। इस तरह जाहिर है कि अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता का नारा किस प्रकार मानव-समाज को गुलाबी में जकड़े रहने का प्रयत्न करता है।

दिसम्बर 1981 में स्टीफन स्पेंडर ने एक लेख लिखा था “स्वाधीनता और कलाकार।” स्पेंडर ने इस लेख में स्वाधीनता सम्बन्धी अपने विचारों को आधुनिक इतिहास के खाम घटनाक्रम के निजी अनुभवों के प्रमग में रखने की कोशिश की है। उनका यह क्रम अत्यन्त रोचक है। इस सदी के दूसरे दशक में, जब वे छात्र थे, तब स्वतंत्रता के बारे में उनका विचार “मुख्यतया कलाकार की स्वाधीनता का था कि वह जीवन को जैसा देखे वैसा उसका आकलन करे।” वे अपने को “सिद्धांततः अराजनीतिक” समझते थे। लेकिन आगे चलकर स्वयं इतिहास के अनुभवों ने ‘व्यक्ति की स्वाधीनता के प्रति’ स्टीफेन स्पेंडर के दृष्टिकोण को बदल दिया। वे कहते हैं—“मैंने गहराई में जाना शुरू किया”, फलतः “जीवन को जैसा देखा वैसा आकलन” करने का, निरपेक्ष स्वतंत्रता का ‘अराजनीतिक’ विचार उन्हें गलत मालूम पड़ा। वे कहने को मजबूर हुए—“मैंने यह भी महसूस किया कि जनता का संघर्ष वियना के समाजवादी, स्पेन के किसान और मजदूर—मेरे अपने संघर्ष से या अन्य किसी भी लेखक के वैयक्तिक स्वातंत्र्य से बढ़ कर था।” लेकिन उन्होंने एक खास परिस्थिति में यह महसूस किया था। स्टीफेन स्पेंडर जैसे बुद्धिजीवियों के लिए उस परिस्थिति का मुख्य सार क्या था, यह उन्हीं के शब्दों में सुनिये—“फासिस्ट विरोधी बुजुर्ग बुद्धिजीवियों में अंतरात्मा का सकट घर कर गया था।” और उन्होंने अनुभव किया कि—“फामीवाद के विरोधियों की मुख्य शक्ति और मार्गदर्शन का स्रोत साम्यवादी थे। सारे दशक में हिटलर की बढ़ती सफलता और जनताधिक देशों की अपनी जनताधिक संस्थाओं की इस घमकी

का जवाब देने में असमर्थता, ये थे कारण थे, जिन्होंने फासिस्ट-विरोधियों को अधिक से अधिक साम्यवादी खेमे में सा दिया।" और फासीवाद की पराजय तथा विश्व सामाज-वादी व्यवस्था के उदय के बाद के दौर में स्टीफेन स्पेंडर जैसे बुद्धिजीवी फिर साम्यवाद के खेमे से हटकर पूंजीवादी खेमे में आ गये। ऐसा क्यों हुआ? वे स्वयं जो कारण बताते हैं, उस पर भी गौर करना चाहिए, हालांकि वह सही कारण है नहीं। वे बताते हैं कि "आवश्यकता की पहचान पर आधारित गति" जिन देशों में कायम हुई, यानी समाजवादी देशों में (क्योंकि एंगेल्स ने स्वतंत्रता की परिभाषा करते हुए उसे आवश्यकता की पहचान कहा था) विरोधियों के दमन के लिए हिंसात्मक तरीके अपनाये गये, वहाँ विरोध का अधिकार नहीं रह गया, इस तरह उन्होंने यह महसूस किया कि स्वाधीनता को बलि चढ़ा दिया गया। इसीलिए स्टीफेन स्पेंडर कहते हैं—"मेरे संपूर्ण जीवन के बारे में लिखने की सेवा की स्वाधीनता के अपने पूर्व के विश्वास की और लौट आया हूँ।" इस तरह अपनी सद्गर्ही में, मस्तिष्क की अपरिपक्व अवस्था में स्टीफेन स्पेंडर ने जहाँ से यात्रा शुरू की थी, वे फिर वहीं लौट आये। इस प्रत्यावर्तन या प्रतिगमन यानी वापसी का जो उपर्युक्त कारण उन्होंने बताया है, उसकी समीक्षा करने के पहले मैं उनकी उस समझ का अन्वय करना चाहता हूँ, जिसके कारण वे तथा उनके जैसे अनेक बुद्धिजीवी एवं लेखक साम्यवादी खेमे में चले गये थे। इस प्रक्रिया के बारे में जो उद्धरण स्पेंडर का ऊपर दिया गया है, उस पर गौर करें। जब फासीवाद का नज़ार उठा, तो इन बुद्धिजीवियों ने 'अंतरात्मा का संकट' महसूस किया, पूंजीवादी खेमा और उसकी जनतांत्रिक संस्थाएं फासीवादी सत्ते का मुकाबला करने में समर्थ नहीं थी और फासीवाद के खिलाफ संघर्ष करनेवालों में साम्यवादी सबसे आगे थे, वे इस संघर्ष का मार्ग दर्शन कर रहे थे। इस हालात में उन्होंने देखा कि फासीवादी संकट से उनकी-'अंतरात्मा' को भी साम्यवादी ही मुक्त कर सकते थे। इससे यह स्पष्ट है कि उन बुद्धिजीवियों को उस दौर में भी मानव-सम्प्रदा एवं संस्कृति की नहीं, अपनी अंतरात्मा की चिंता थी। दूसरी बात, यह कि पूंजीवादी खेमे की 'जनतांत्रिक संस्थाएं' क्यों जनसत्ता की रक्षा करने में असमर्थ हो रही थी, इसकी व्याख्या स्पेंडर जैसे लेखकों ने नहीं की। बात यह थी कि जिन्हें वे जनतांत्रिक संस्थाएं समझ रहे थे, वे असल में पूंजीवादी जनतांत्रिक संस्थाएं थी, वे पूंजीपतियों के लिए थी, जनता की, मेहनतकश जनता की शक्ति उनके साथ नहीं थी। फिर फासीवाद भी तो पूंजीवाद के ही एक रूप की अभिव्यक्ति था, विलीय पूंजी के सबसे प्रतिक्रियावादी, सबसे घातकवादी, सबसे अधराष्ट्रवादी रूप की अभिव्यक्ति, इसलिए पूंजीवादी उसके खिलाफ संघर्ष में अनुबाई कर नहीं सकता था, यह काम मेहनतकशों को, उनकी राजनीतिक सत्ता को, तमाम

फासिस्ट-विरोधी जनता की कार्रवाई के आधार पर करना था। पूंजीवाद तो जनता की कार्रवाईयों से स्वयं डरता है, अतः उनका दमन करना है। स्पेंडर आदि ने फासीवाद विरोधी संघर्ष में शामिल विभिन्न शक्तियों की ऐतिहासिक भूमिका तथा उनके परिप्रेक्ष्य को नहीं समझा, समाज की विकासधारा पर गौर नहीं किया और अपनी अंतरात्मा की चिंता में ही परेशान रहे। इस तरह साम्यवाद के खेमे में उनका जाना एक प्रकार का भ्रमसरवाद था, किसी सामाजिक, ऐतिहासिक एवं वैज्ञानिक समझ का इजहार नहीं। मार्क्सवाद के खेमे में जा कर भी उन्होंने मार्क्सवाद को स्वीकारा नहीं था। स्वाभाविक है कि जब वह दौर बीत गया, तो उनका मूल रूप, अंतरात्मा की चिंता में डूबा रहने-वाला रूप प्रकट हो गया। लेकिन ऐतिहासिक एवं सामाजिक शक्तियों की भूमिका को ठीक से नहीं पहचानने तथा समाज विकास की वैज्ञानिक समझ नहीं रहने के कारण यह दुर्घटना हो गयी कि "आवश्यकता की पहचान" पर आधारित शोषण मुक्त समाजवादी समाज में भी 'विरोध करने का अधिकार' वे खोजने लगे। इस तरह वे विरोध करने के अधिकार को निरपेक्ष समझ बैठे, जबकि विज्ञान के अनुसार हर चीज सापेक्ष है। विरोध को एक शाश्वत प्रक्रिया बना देने का ही नतीजा है कि वे फासीवाद का विरोध करने के बाद साम्यवाद का भी विरोध करने लगे और अब देखिए कि उनका विरोध शाश्वत एवं निरपेक्ष नहीं रहा, क्योंकि अब वे नवउपनिवेशवाद के समर्थक बन गये हैं। चिली में नागरिक अधिकारों के घनघोर दमन, पाब्लो नेरूदा एवं विक्टर जारा की हत्या, फिलिस्तीनियों के राष्ट्रीय अधिकार के भ्रमहरण, पाकिस्तान में जनतांत्रिक अधिकारों के कुचलने जाने, उन देशों से अनेक लेखकों एवं बुद्धिजीवियों के निष्कासन आदि में उन्हें अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता के दमन एवं आतंक का अनुभव नहीं होता।

यदि स्टीफेन स्पेंडर तथा उनके जैसे बुद्धिजीवी फासीवाद के उदय तथा उसके खिलाफ संघर्ष करने में पूंजीवाद की असमर्थता के कारणों का सामाजिक, आर्थिक, ऐतिहासिक विश्लेषण करते तो समझ सकते थे कि दूसरे महायुद्ध का समय इतिहास में उस दौर की पराकाष्ठा था, जिसमें पूंजीवाद न केवल अपनी क्रांतिकारिता खो चुका था, बल्कि प्रतिक्रियावादी बन गया था, तब उनका ध्यान इस बात पर भी जाता कि कार्ल मार्क्स ने 1848 में ही पूंजीवादी संकट का विश्लेषण करते हुए उसकी क्रांतिकारिता के ह्रास का जिक्र किया था। इसीलिए उन्होंने इस नये दौर में बताया कि क्रांति का दायित्व मजदूर वर्ग पर है। वास्तव में, मजदूर वर्ग पूरे समाज को शोषण-मुक्त करनेवाला है। बुद्धिजीवियों की स्वतंत्रता की गारंटी भी वही दे सकता है, क्योंकि पूंजीवादी समाज में तो बुद्धिजीवी भी दूसरों की श्रम शक्ति खरीदने वालों की सेवा करने को मजबूर हैं। लेनिन ने बीसवीं सदी के प्रारंभ में और स्पष्ट रूप से बताया

दिया कि पूंजीवाद साम्राज्यवाद की प्रवस्था में पहुँच गया है और उसकी क्रांतिकारी क्षमता समाप्तप्रायः है। लेनिन ने यह भी बताया था कि पूंजीवाद का विषम विकास होगा और उसके अंतर्विरोध बढ़ते जायेंगे। इसीलिए लेनिन ने बताया कि मजदूर वर्ग को ही जनवादी क्रांति एवं समाजवादी क्रांति, दोनों को सफल करने का दायित्व पूरा करना है। इस प्रक्रिया को समझने वाला जनतांत्रिक अधिकारों एवं अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता की रक्षा के लिए पूंजीवादी श्रेणियों में नहीं जा सकता। भारत में पिछले दिनों हम देख चुके हैं कि कांग्रेस सरकार ने जिस तरह जनतांत्रिक अधिकारों पर प्रहार किया था, उसी तरह उसको अपदस्थ करके सरकार में आनेवाली जनता पार्टी ने भी किया, हाँ फर्क इतना था कि एक ने आपातकाल के जरिये प्रहार किया, तो दूसरे ने आपात काल को उठाने के बाद भी विभिन्न जनतंत्र-विरोधी कानूनों के जरिये वह काम किया। यह अस्वाभाविक नहीं है कि मजदूर वर्ग को जैसे कांग्रेस राज में लड़ना पड़ा था, वैसे ही जनता पार्टी के राज में भी और फिर कांग्रेस (इ) के राज में भी लड़ना पड़ रहा है। यह भी ध्यान देने की बात है कि दुनिया में हर जगह आजादी और जनतंत्र के लिए लड़नेवाली शक्तियों को सोवियत संघ का समर्थन हासिल है। यह मार्क्सवाद की मुक्तिकारी व्यावहारिक भूमिका है और फासीवाद विरोधी संघर्ष की गौरवशाली परंपरा का ही विकास है।

स्टीफेन स्पेंडर कहते हैं—“किसी भी अन्य तरह की बौद्धिक अभिव्यक्ति पर राजनीतिक अकुश से बचने के लिए यह जरूरी है कि व्यक्तिगत चेतना के किसी तत्त्व पर विश्वास किया जाय, जो राजनीतिक दायरे के बाहर है।” काश, ऐसा हो पाता कि स्पेंडर राजनीतिक दायरे से बाहर हो पाते। काश, यह भी संभव हो पाता कि उनकी ‘व्यक्तिगत चेतना’ तटस्थ निर्णय लेने में सक्षम हो पाती। काश, इतना भी हो सकता कि वे ‘संपूर्ण जीवन के बारे में लिखने की लेखक की स्वाधीनता’ का उपयोग करके अपने समाज के पूरे जीवन का चित्र दे पाते। जब वे कहते हैं—समाजवादी समाज में अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता नहीं है, तो अवश्य वे राजनीतिक वक्तव्य देते हैं, क्योंकि यह किसी भी प्रकार लेखकीय समस्या से संबंधित वक्तव्य नहीं है। जाहिर है कि वे आज भी अराजनीतिक नहीं हैं। जिसे वे व्यक्तिगत चेतना कहते हैं, वह वास्तव में समाजवाद-विरोधी यानी पूंजीवादी समाज की उपज है और वह संपत्ति के निजी स्वामित्व से उत्पन्न व्यक्तिगत स्वार्थ का ही एक रूप है। यही कारण है कि वे स्वतंत्र निर्णय लेने में सक्षम नहीं हैं। मार्क्स का यह कथन यहाँ भी प्रमाणित होता है कि मनुष्य की चेतना को उसका भौतिक परिवेश निर्धारित करता है। पश्चिम के कम्युनिस्ट-विरोधी लेखक यदि चित्रित कर पाते कि अमरीका की नीग्रो जाति किस प्रकार नागरिक अधिकारों का

उपयोग नहीं कर पाती और उन्हें कितनी यंत्रणा सहनी पड़ रही है, तो मान लिया जाना कि वे अपने समाज के संपूर्ण जीवन का चित्र दे सकते हैं। हमारे अज्ञेय जी को हरिजनो की हत्या और बंबई के कपड़ा मजदूरों की एक साल से ज्यादा लंबी हड़ताल से उत्पन्न व्यथा कही छूनी तक नहीं। इस हालत में यह समझना कठिन तो नहीं है कि ऐसे लेखक अपनी अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता का इस्तेमाल किसके लिए करते हैं। यथा-स्थितिवादी लेखन कर्म करने पर उन्हें क्यों किसी प्रकार का 'राजनीतिक अंकुश' सहना पड़ेगा। अंकुश तो उनको झेलना पड़ता है जिनके सामने प्रश्न दुनिया को बदलने का है, जो मानव-संबंधों का पुनर्गठन करना चाहते हैं और उसके लिए लड़ते भी है।

स्पेंडर ने एक समस्या इस तरह उठायी है कि—“माक्सवाद जो आत्मपरीक्षण सिखाता है, उसके प्रति मैं उसका कृतज्ञ हूँ। अगर मुझे किसी बात के प्रति अविश्वास है तो यह कि उस आत्म-परीक्षण को तानाशाहों की कमेटी के समक्ष प्रस्तुत किया जाय।” लेकिन स्पेंडर से यहां गलती यह हो रही है कि वे नहीं समझ पा रहे हैं कि आत्मपरीक्षण की प्रक्रिया से गुजरने पर ग्रह का विसर्जन भी होता है और तब आत्मपरीक्षण को किसी भी समूह (कमेटी) के सामने रखने में हिचक नहीं होती। ग्रह का विसर्जन नहीं होने पर तो कठिनाई होती ही है। यो यह स्वीकार करने में हमें कोई एतराज नहीं कि जब माक्सवादी-लेनिनवादी पार्टों में भी किसी ऐतिहासिक कारण से आंतरिक जनतंत्र संकुचित हो जाता है और उसमें भी अफसराना रुख विकसित हो जाता है तो स्वामिमानी बुद्धिजीवियों एवं लेखकों को परेशानी होती है। ऐसी स्थिति यदि कभी किसी कम्युनिस्ट पार्टी में आ भी जाती है, तो वह ज्यादा दिन नहीं चल सकती। स्तालिन का व्यक्तित्व समाजवादी निर्माण की सफलता और फासीवाद के खिलाफ देश-भक्ति पूर्ण युद्ध में शानदार विजय की पृष्ठभूमि में दबग हो गया, फलतः अंदरूनी जनतंत्र कुंठित हुआ। इसके लिए स्तालिन के प्रति साधियों एवं जनता की अपार श्रद्धा एवं स्तालिन का अपना व्यक्तित्व दोनों ही बातें जिम्मेदार थी। लेकिन आखिर यह स्थिति भी समाप्त हुई और जनतांत्रिक प्रक्रिया पुनः स्थापित हुई। अफसराना रुख या व्यक्ति पूजा कम्युनिस्ट पार्टी के लिए अस्वाभाविक है। उसमें स्वतंत्रता वस्तुतः सचेत अनुशासन एवं जनतांत्रिक अधिकार दोनों से निर्मित होती है।

अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता को 'प्रायश्चित्त' से भ्रमण कर देना वास्तव में चेतना को समाज से लेखक को यथायथं से भ्रमण कर देना है। ऐसा करना लेखक को जीवन में, उसकी विषय-वस्तु के स्रोत से ही विच्छिन्न कर देना है। इस हालत में कलाकार या लेखक निहायत स्वेच्छाचारी एवं भराजक हो जाता है तथा उसका लेखन सर्वथा

जिसका समाज के लिए कोई महत्व नहीं होता। चूंकि मनुष्य की चेतना उसके भौतिक-सामाजिक परिवेश से विच्छिन्न नहीं हो सकती, इसलिए यह स्वभाविक है कि कला-सृजन की प्रक्रिया— सामाजिक प्रक्रिया का, सामाजिक जीवन में मनुष्य की रचनात्मक कार्रवाइयों का एक अंग है। इसी प्रसंग में यह समझा जा सकता है कि कलाकार की स्वतंत्रता, उसकी अभिव्यक्ति की या सृजन की स्वतंत्रता समग्र सामाजिक स्वतंत्रता का एक विशिष्ट अंग है और वास्तविक सामाजिक स्वतंत्रता व्यक्ति, राष्ट्र और समाज तीनों की आवश्यकताओं एवं अपेक्षाओं के संज्ञान के बिना नहीं कायम की जा सकती। उनमें से किसी की स्वतंत्रता को दूसरे के मुकाबले खड़ा करने से मामला गड़बड़ हो जाता है। भारत समेत तीसरी दुनिया के पूँजीवादी देशों में जो संकट किसी व्यक्ति को भेलना पड़ रहा है, वह देश के भीतर के पूँजीवादी संकट के साथ ही विश्व पूँजीवाद के संकट से भी जुड़ा हुआ है। इसीलिए देश के भीतर संकट मुक्त होकर एक स्वतंत्र नागरिक के रूप में, एक स्वतंत्र आत्मनिर्भर राष्ट्र के रूप में उभरने का हमारा सघर्ष स्वभावतः साम्राज्यवाद एवं विश्व पूँजीवाद के खिलाफ विश्व सामाजवादी व्यवस्था एवं राष्ट्रीय मुक्ति आंदोलन के संघर्ष से जुड़ जाता है। जो संघर्ष के इस पथ से अलग है वे जाने-अनजाने साम्राज्यवाद एवं नवउपनिवेशवाद के साथ हो जाते हैं। जरा गौर करें तो आप पायेंगे कि देश के भीतर जो मेहनतकश जनता के वर्ग-संघर्ष पर नाक-भौ चढ़ाते हैं, वे अंतर्राष्ट्रीय स्तर पर समाजवादी विश्व का भी विरोध करते हैं। यह बिल्कुल स्वभाविक है कि अज्ञेय या निर्मल वर्मा जैसे लेखक हमारे देश में नवउपनिवेशवादी चिंतन के बाहक बन गये हैं, वह भी उसके मरणोन्मुख दौर में, जबकि वह अत्यधिक ह्लासोन्मुख एवं प्रतिक्रियावादी बन चुका है। पूँजीवाद ने अपने उदय एवं विकास के दौर में सामाजिक रूढ़ियों के खिलाफ संघर्ष किया था, विज्ञान को स्वीकार करके उसके सहारे अपना विकास किया। लेकिन आज वह तमाम तरह की रूढ़ियों एवं पतनोन्मुख मूल्यों को सहारा दे रहा है। यह कंसी रोचक समानता है कि श्रीमती इंदिरा गांधी भी मंदिर-मंदिर दौड़ रही हैं, बाबाओं एवं तांत्रिकों के चक्कर में हैं, तो अज्ञेय जी भी जानकी-जीवन यात्रा कर रहे हैं। और निर्मल वर्मा भी कहते हैं कि—“धार्मिक भास्था जीने की प्रक्रिया में चरितार्थ और पुष्ट होती है।” (शब्द और स्मृति, पृ०-25)। इस तरह ये सभी मनुष्य की शक्ति को, उसके पुरुषार्थ को एक अदृश्य एवं अज्ञेय शक्ति के हवाले करके जीवन को बेहतर, खूबसूरत एवं स्वतंत्र बनाने के सर्जनात्मक कर्म से अलग कर देते हैं। ताज्जुब है कि इनके बावजूद वे अपने को व्यक्ति एवं अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता का पक्षधर कहते हैं। यह कितना गलत है कि स्टोफेन स्पेंडर ‘अभिव्यक्ति की स्वाधीनता’ के लिए संघर्ष को ही मानवता के भविष्य के लिए संघर्ष समझते

हैं, यह तो तभी होता जब एक लेखक की व्यक्तिगत स्वाधीनता और मानवता का भविष्य दोनों एक दूसरे के पर्याय होते, जब लेखक की व्यक्तिगत चेतना सामाजिक चेतना से एकमेव हो जाती। मानवता का भविष्य निहित है, मानव-संबंधों का पुनर्गठन करके एक मनुष्य को दूसरे परोपजीवी मनुष्य के शोषण से मुक्त करने में, दुनिया भर से आदमी की जिदगी और मौत का सौदा करनेवालों का खानमा कर देने के ऐतिहासिक अभियान की विजय में और मानवता को किसी भी प्रकार के युद्ध की आशंका से मुक्त कर देने में। स्पेंडर को गौर करना चाहिए इस प्रश्न पर कि आज क्यों पश्चिम यूरोप के देश तथाकथित सोवियत खतरे के सिद्धांत को ठुकरा कर सोवियत संघ से सहयोग पाने को उत्सुक हैं ? इसलिए न कि उनकी अपनी व्यवस्था ने, विश्व पूंजीवाद ने उनको ऐसे संकट में फंसा दिया है, जिससे उनका उबरना मुश्किल हो गया है। स्वयं इंग्लैंड आज इस हालत में गड़बड़ गया है कि अमरीका के सामने अपनी स्वतंत्रता प्रायः खो बैठा है। आज की ऐतिहासिक आवश्यकता को समझने के लिए इस घटनाक्रम को समझना जरूरी है, लेकिन स्टीफेन स्पेंडर या अज्ञेय या निर्मल वर्मा इसे नजरअंदाज कर देते हैं। यदि वे इस पर गौर करके आज की ऐतिहासिक आवश्यकता को समझेंगे तो स्वीकार करेंगे कि एलेक्स ला गुमा की व्यक्ति स्वतंत्रता के लिए दक्षिण अफ्रीका का गोरी नस्लवादी तानाशाही के चंगुल से मुक्त होना, महमूद दरवेश की व्यक्तिगत स्वतंत्रता के लिए फिलस्तीन की राष्ट्रीय स्वतंत्रता का पुनः स्थापित होना और फंज अहमद फंज की व्यक्तिगत स्वतंत्रता के लिए पाकिस्तान में जनतंत्र का कायम होना पहली शर्त है। इसी तरह स्पेंडर की स्वतंत्रता के लिए इंग्लैंड का अमरीकी प्रभुत्व से मुक्त होना जरूरी है।

कला की सामाजिकता

●
राजीव गुप्त

कला एक सामाजिक वास्तविकता के रूप में समाज के विकास की अभिव्यक्ति है। श्रम के विभाजन के आधार पर निर्मित होने वाले प्रस्थिति समूहों में कलाकारों का भी एक समूह विकसित हुआ है जो अपने कला माध्यमों में खुद को अभिव्यक्त करता है। वर्तमान समाज के सामाजिक संबंधों के स्वरूपों को कला-रूपों में व्यक्त करता है। अतः कलाकार अपनी मानसिक योग्यताओं के आधार पर न सिर्फ समाज की सौंदर्यात्मक अनुभूति की मूल आवश्यकताओं की संतुष्टि करना है बल्कि समाज की प्रकृति एवं उसके भविष्य की संभावनाओं को भी प्रस्तुत करता है। स्वाभाविक है कि इस स्थिति में कला को समाज की समृद्धता एवं संस्कृति के प्रतिरूप के रूप में भी परिभाषित किया जा सकता है।

दुनिया के हर समाज का इतिहास 'भ्रामक चेतना' एवं 'वास्तविक चेतना' के विरोध का इतिहास है। चेतना के ये स्तर कला में भी अभिव्यक्त होते हैं। सामान्यतया कला से संबंधित क्रियाओं को समाज के अधिकांश सदस्य एक निरर्थक प्रयास की संज्ञा देते हैं, जो 'भ्रामक चेतना' का प्रभाव है। कला-सृजन वस्तुतः ऐसी अर्थपूर्ण सामाजिक क्रिया है, जो ऐतिहासिक-सामाजिक संदर्भों में समाज की आदर्श संरचना की निर्णायक इकाई है। इसी दृष्टिकोण को ध्यान में रखते हुए एडवर्ड बी. टायलर¹ ने संस्कृति की परिभाषा में कला को महत्वपूर्ण तत्त्व के रूप में सम्मिलित किया है। यह परिभाषा मानवशास्त्रीय संदर्भ में संस्कृति का प्रस्तुतिकरण करती है। कला इस अर्थ

1. एडवर्ड बी. टायलर ने अपनी पुस्तक 'प्रिमिटिव कल्चर' में संस्कृति की व्याख्या ज्ञान, विश्वास, कला, नैतिकता आदि की जटिल व्यवस्था के रूप में की है।

में एक ओर जहां समाज की सौंदर्यात्मक अनुभूति के महत्व को प्रस्तुत कर समाज के परिवर्तनशील स्वरूप की विवेचना भी करती है। सम्पत्ता के प्रारम्भ से ही मानव कलात्मक अभिरुचि से संबद्ध सामाजिक प्राणी है। कला के विकास का इतिहास ही सम्पत्ता का विकास है। प्रत्येक मानव चूँकि यशो का निर्माण भी करता है, अतः कला उसके सौंदर्यबोध एवं धर्म के मध्य सबंधों को भी अभिव्यक्त करती है और इन्हीं अर्थों में कला एक जटिल सामाजिक प्रक्रिया है।

कार्ल मार्क्स ने अपने वैज्ञानिक विश्लेषणों में कला के समाजशास्त्रीय पक्ष को प्रस्तुत किया है। मार्क्स के अनुसार वस्तुओं का उत्पादन मानव अपनी आवश्यकताओं की पूर्ति हेतु करता है। इस उत्पादन प्रक्रिया में 'सौंदर्यात्मक नियमों' की भी महत्त्वपूर्ण भूमिका होती है। अतः कला के माध्यम से ऐसी जन-चेतना विकसित होती है जिसकी न सिर्फ कलात्मक अभिरुचि है अपितु जो सौंदर्य की अनुभूति करने में भी सक्षम है। समाज के विकास की यह स्वामाविक प्रक्रिया है कि जब किसी वस्तु का उत्पादन किया जाता है तो उसमें रुचि रखने वाला जन-समूह भी स्वतः विकसित हो जाता है; इस रुचि की सकारात्मक एवं नकारात्मक दोनों ही भूमिकाएं हो सकती हैं, जो अंततः द्वंद्ववाद की प्रक्रिया को जन्म देती हैं। कला एवं धर्म, सामाजिक एवं सृजनात्मक कला, सौंदर्यात्मक अनुभवों की सामाजिक प्रकृति, कला एवं सामाजिक वर्गों के मध्य संबंध आदि अनेक सवाल कला के समाजशास्त्र को सामाजिक चेतना का भाग बना देते हैं।²

कला का सामाजिक यथार्थ से घनिष्ठ संबंध होता है। हमारी विचारधारा, संज्ञानात्मक शक्ति, एक विशिष्ट सामाजिक व्यवस्था में कला संबंधी उपलब्धियां, भौतिक उत्पादन एवं कला तथा सामाजिक निरंतरता के मध्य संबंधों का मूल्यांकन, उम्र समाज की कलात्मक गतिविधियों के आधार पर संभव है। कला इस अर्थ में किसी भी समाज की 'सामाजिक विरासत' का अंग है। कला पूर्व स्थापित लुप्त समाज व्यवस्था का समर्थन भी कर सकती है और उसके विरोध को सटीक रूपों में प्रस्तुत भी कर सकती है। कला के ये दोनों पक्ष सामाजिक संबंधों की प्रकृति पर आधारित हैं, जिन्हें वह कलाकार लगातार अस्वीकारता है जो कला को मात्र मनोरंजन की दृष्टि से विधोषित करता है। कला का अंतर्मुखी पक्ष महत्त्वपूर्ण है किंतु हमें बाह्य यथार्थ से जुड़े कला के सरोकारों

2. कला एवं सौंदर्यबोध से संबंधित इन पक्षों का विवेचन मार्क्स ने अपनी पुस्तक 'द इकॉनॉमिक एण्ड फिनांसिएल मनुस्क्रिप्ट ऑफ 1844', 'क्रिटिक ऑफ पासिटिकल इकॉनमी' एवं 'केपिटल' आदि में किया है।

कला की सामाजिकता

●
राजीव गुप्त

कला एक सामाजिक वास्तविकता के रूप में समाज के विकास की अभिव्यक्ति है। श्रम के विभाजन के आधार पर निर्मित होने वाले प्रस्थिति समूहों में कलाकारों का भी एक समूह विकसित हुआ है जो अपने कला माध्यमों से गुद को अभिव्यक्त करता है। यह तत्कालीन समाज के सामाजिक संबंधों के स्वरूपों को कला-रूपों में व्यक्त करता है। अतः कलाकार अपनी मानसिक योग्यताओं के आधार पर न सिर्फ समाज की सौंदर्यात्मक अनुभूति की मूल आवश्यकताओं की सतुष्टि करना है बल्कि समाज की प्रकृति एवं उसके भविष्य की संभावनाओं को भी प्रस्तुत करता है। स्वाभाविक है कि इस स्थिति में कला को समाज की सभ्यता एवं संस्कृति के प्रतिरूप के रूप में भी परिभाषित किया जा सकता है।

दुनिया के हर समाज का इतिहास 'भ्रामक चेतना' एवं 'वास्तविक चेतना' के विरोध का इतिहास है। चेतना के ये स्तर कला में भी अभिव्यक्त होते हैं। सामान्यतया कला से संबंध क्रियाओं को समाज के अधिकांश सदस्य एक निरर्थक प्रयास की मंजा देते हैं, जो 'भ्रामक चेतना' का प्रभाव है। कला-मूलक वस्तु, ऐसी अर्थपूर्ण सामाजिक क्रिया है, जो ऐतिहासिक-सामाजिक संदर्भों में समाज की आदर्श संरचना की निर्णायक इकाई है। इसी दृष्टिकोण को ध्यान में रखते हुए एडवर्ड बी. टायलर¹ ने संस्कृति की परिभाषा में कला को महत्वपूर्ण तत्व के रूप में सम्मिलित किया है। यह परिभाषा मानवशास्त्रीय संदर्भ में संस्कृति का प्रस्तुतिकरण करती है। कला इस अर्थ

1 एडवर्ड बी. टायलर ने अपनी पुस्तक 'प्रिमिटिव कल्चर' में संस्कृति की व्याख्या ज्ञान, विश्वास, कला, नैतिकता आदि की जटिल व्यवस्था के रूप में की है।

मे एक ओर जहाँ समाज की सौंदर्यात्मक अनुभूति के महत्त्व को प्रस्तुत करती है, वही समाज के परिवर्तनशील स्वरूप की विवेचना भी करती है। सम्पत्ता के प्रारंभ से ही मानव कलात्मक अभिव्यक्ति से संबद्ध सामाजिक प्राणी है। कला के विकास का इतिहास ही सम्पत्ता का विकास है। प्रत्येक मानव चूँकि यंत्रों का निर्माण भी करता है, अतः कला उसके मौर्यबोध एवं धर्म के मध्य संबंधों को भी अभिव्यक्त करती है और इन्हीं धर्मों में कला एक जटिल सामाजिक प्रक्रिया है।

कालं मावर्म ने अपने वैज्ञानिक विश्लेषणों में कला के समाजशास्त्रीय पक्ष को प्रस्तुत किया है। मावर्म के अनुसार वस्तुओं का उत्पादन मानव अपनी आवश्यकताओं की पूर्ति हेतु करता है। इस उत्पादन प्रक्रिया में 'सौंदर्यात्मक नियमों' की भी महत्त्वपूर्ण भूमिका होती है। अतः कला के माध्यम से ऐसी जन-चेतना विकसित होती है जिसकी न सिर्फ कलात्मक अभिव्यक्ति है अपितु जो मौर्य की अनुभूति करने में भी सक्षम है। समाज के विकास की यह स्वभाविक प्रक्रिया है कि जब किसी वस्तु का उत्पादन किया जाता है तो उसमें रुचि रखने वाला जन-समूह भी स्वतः विकसित हो जाता है; इस रुचि की सकारात्मक एवं नकारात्मक दोनों ही भूमिकाएँ हो सकती हैं, जो अंततः द्वंद्ववाद की प्रक्रिया को जन्म देती है। कला एवं धर्म, सामाजिक एवं मूलनात्मक कला, सौंदर्यात्मक अनुभवों की सामाजिक प्रकृति, कला एवं सामाजिक धर्मों के मध्य संबंध आदि अनेक सवाल कला के समाजशास्त्र को सामाजिक चेतना का भाग बना देते हैं।²

कला का सामाजिक मयार्थ से घनिष्ठ संबंध होता है। हमारी विचारधारा, संज्ञानात्मक शक्ति, एक विशिष्ट सामाजिक व्यवस्था में कला संबंधी दृष्टान्तिधारा, भौतिक उत्पादन एवं कला तथा सामाजिक निरंतरता के मध्य संबंधों का मूल्यांकन, हम समाज की कलात्मक गतिविधियों के आधार पर संभव है। कला इस अर्थ में किसी भी समाज की 'सामाजिक विरासत' का अंग है। कला एवं स्थापित मूल्य मूल्य व्यवस्था का समर्थन भी कर सकती है और उसके विरोध को सटीक रूप में प्रस्तुत भी कर सकती है। कला के ये दोनों पक्ष सामाजिक संबंधों की प्रकृति पर आधारित हैं, जिन्हें वह कलाकार लगातार अस्वीकारता है जो कला को मात्र मनोरंजन की दृष्टि से विवेचित करता है। कला का अंतर्मुखी पक्ष महत्त्वपूर्ण है किंतु हमें बाह्य मयार्थ से जुड़े कला के मर्यादों

2. कला एवं मौर्यबोध से संबंधित इन पक्षों का विवेचन मावर्म ने अपनी पुस्तकों "इ इकोनॉमिक एण्ड फिनांसियल अनुसंधान प्रॉ. 1844; 'क्रिटिक ऑन पॉलिटिकल इकोनॉमी' एवं 'क्रिटिक' आदि में किया है।

को भी नहीं भूलना चाहिए। कलाकार चूँकि एक संबन्धनशील सामाजिक प्राणी है अतः वह सामाजिक तथ्यों के प्रति उदासीनता अथवा अपरिचितता कैसे दिखा सकता है? कला कलाकार की वह सामाजिक भाषा है जो किसी घटना को संपूर्ण अभिव्यक्ति देने में सफल होने पर आदर्श सामाजिक संरचना के तत्वों से जाति के लिए प्रेरणा दे सकती है। समाज के उद्देश्य चूँकि अपने सामाजिक मूल्यों की तुलना तत्कालीन कला-मूल्यों से कर सकते हैं, अतः सामाजिक संघर्ष में कला की रचनात्मक भूमिका को भी हमें स्वीकारना पड़ेगा।

कला चेतना का हमारे सांस्कृतिक लक्ष्यों से भी घनिष्ठ संबंध है। लक्ष्यों की एकरूपता अथवा उनके बिखराव को प्रस्तुत कर कला समाज में परिवर्तनकारी तत्वों का विकास भी करती है। इसीलिए कला एक अनिवार्य मानवीय क्रिया एवं विचार संप्रेषण की महत्वपूर्ण प्रणाली है। वे संस्मार्ण जो सामाजिक हितों के लिए कार्य करती हैं, कला के सामाजिक महत्व को स्वीकारती हैं, तथा कला को आवात्मक व वैचारिक स्वरूपों में प्रस्तुत करती हैं। इसीलिए जन-आंदोलनों में भी कला का महत्वपूर्ण हथियार के रूप में उपयोग किया जाता है, ताकि व्यक्ति की भावनाओं एवं ताकिकता के मध्य समन्वय स्थापित हो सके।

कोई भी कला चूँकि समाज से इतर नहीं है, अतएव समाज इसीलिए अपनी, कला को संरक्षण प्रदान करता है, और इसीलिए कला की राज्य से सदैव प्रतिक्रिया होती है। कला एवं समाज के संबंधों की प्रकृति ऐतिहासिक तौर पर उस समाज में सहयोग, निरपेक्षता संघर्ष एवं जाति के प्रतीक प्रदान करती है। हर युग की महान कला सार्वभौमिक तत्वों को प्रस्तुत करती है, जो ऐतिहासिक व सामाजिक संदर्भों में, सामाजिक वर्गों के विकास की विशिष्ट प्रकृति को प्रस्तुत करते हैं। अतः महान सार्वभौमिक कला का जन्म तो विशिष्ट संदर्भों में होता है किंतु वह सामान्यतया के तत्वों का प्रतिनिधित्व करती है।

ईमानदार कला समाज में चूँकि शोषण का विरोध करती है, अतः शोषक तत्वों से इसका सदैव विरोध होता है। कलाकार की भूमिका भी यहाँ अत्यंत महत्वपूर्ण हो जाती है, क्योंकि इसकी कला-प्रतिविधियाँ समाज में किसी भी चेतना का विकास कर सकती हैं। वर्ग विभाजित समाज में शासक वर्ग सदैव भ्रष्ट संस्था में होता है, जो शासित वर्ग का शोषण करता है। शोषण प्रक्रिया की निरंतरता हेतु वह 'आमक चेतना' व अलगव्य के तत्त्व विकसित करता है। दूसरे शब्दों में, विशिष्टता सामान्यता

को नियंत्रित करती है। इस स्थिति में कला का विशिष्ट रूप भी सामान्यता पर नियंत्रण का प्रयास करता है, ताकि शासक वर्ग के हितों को सामान्य जन के हितों के रूप में प्रस्तुत किया जा सके। कला की जटिल प्रकृति जिसे तथाकथित आधुनिक कला की मंजा दी जाती है जन सामान्य के हितों का प्रस्तुतिकरण नहीं है। जागतिक यथार्थ से दूर यह अमूर्त कला जन-सामान्य की समझ से परे है जो परोक्ष रूप से शासक वर्ग के हितों का ही संरक्षण करती है। कला की यही भूमिका हम प्राचीन यूनानी समाज में भी पाते हैं, जहाँ कि 'शोक' के प्रतीकों के रूप में कला ने "राजनैतिक कला" का स्वरूप ग्रहण कर लिया था। मध्यकालीन समाज में भी कला के माध्यम से जन साधारण की धार्मिक आस्था को बल मिला। इन दोनों ही कालों में कलात्मक गतिविधियों ने तत्कालीन जन सामान्य को प्रभावित किया क्योंकि वे तत्संबंधित सामाजिक मूल्यों का प्रतिनिधित्व करती थी, इसीलिए सामाजिक संस्थाओं ने भी तब कला को संरक्षण प्रदान किया। भारत की वैदिक-कालीन कला भी इसी आधार पर सामाजिक संरक्षण प्राप्त कर सकी।

'जागरण युग' के पश्चात् हम कला की प्रकृति में परिवर्तन पाते हैं। इस युग में सामंतवादी संबंधों के प्राचीन स्वरूपों को चुनौती मिली³ तथा कला का स्वरूप भी उसी के अनुरूप परिवर्तित हुआ। कला के दृष्टिकोण को इसीलिए इस काल में समस्याओं के प्रस्तुतिकरण के रूप में देखा जा सकता है। इस युग में एक और नये सामाजिक वर्ग—पूँजीपति वर्ग—का जन्म हुआ। यह वर्ग भौतिक उत्पादन के साधनों पर न सिर्फ स्वामित्व रखता था अपितु इस वर्ग ने मानवीय नियंत्रण के नवीन स्वरूप भी विकसित किए। श्रम शक्ति का रूपांतरण एक उपभोग्य वस्तु के रूप में हुआ। इस काल में कला एवं समाज के मध्य भी अंतर्विरोधी संबंधों का विकास हुआ। एक ओर समाज ने कलाकारों का विरोध किया क्योंकि वे सृजन की स्वामाधिक विशेषताओं का प्रतिनिधित्व करते थे तो दूसरी तरफ पूँजीपति वर्ग के रूप में विकसित इस नवीन शासक वर्ग ने कलाकारों का शोषण किया और उन्हें बाध्य किया कि वे कला का विकास शासकीय संरक्षण में करें। इसके परिणामस्वरूप अब कला और समाज के बीच अलगाव का भूतपात हुआ। अतः हम अमूर्त कला के विकास को भी परिस्थिति-जन्य मान सकते हैं। अमूर्त कला में संघर्षों को अप्रकट, साकेतिक रूप में अभिव्यक्त किया जाने लगा जिन्हें जन-सामान्य समझने में असमर्थ रहा, फलतः कला का समाज से अर्थपूर्ण संबंध विच्छिन्न हो गया। कलाकार ने अपनी संबेदनाओं को जो अभिव्यक्ति दी

3. सोसायटी एण्ड चेंज—एसेज इन द ऑनर ऑफ सचिन चौधरी, पृष्ठ-1.

26 कला के सरोकार

वे हालांकि शिक्षित मध्यवर्ग को तो बोध प्रदान करती थी, किंतु मध्यमवर्ग ने अपनी प्रतिक्रियावादी एवं समझौतावादी प्रवृत्तियों के कारण इन प्रतीकों को केवल कलात्मक तुष्टि तक ही सीमित मान लिया; जो अंततः कला के जनाधार का ही विरोध है। अतः कलाकार ने इस नयी पूंजीवादी ध्यवस्था में अपनी सृजनात्मक शक्तियों के आधार पर विरोध के स्वर तो प्रस्तुत किए पर उनका स्वरूप जटिल होता गया। विभिन्न कला विधाओं के माध्यम से हालांकि कलाकार ने उत्पादन के पूंजीवादी साधनों का विरोध भी किया, पूंजीवादी संस्थाओं के नियमों को भी जटिल प्रतीकों के माध्यम से उसने चुनौती दी—संक्षेप में, कलाकार ने अपने मूल मानवीय विरोध को तो इस पूंजीवादी परिवेश में भी बनाए रखा किंतु उसके विरोध का स्वर अब उतना असरकारी नहीं रह गया।

कला के समाजशास्त्र का औचित्य तभी है जबकि कलाकार अपनी प्रतीकात्मक भाषा को जन-साधारण तक पहुंचाने में सफल हो। संप्रेषण की यह सफलता ही कलाकार को समाज के हर तबके तक पहुंचा सक्ती है। साथ ही जन साधारण का भी यह दायित्व है कि वह 'वास्तविक कला' की खोज करे, उन संकेतों तथा प्रतीकों को समझे जो कलाकार ने उसकी चेतना को झकझोरने हेतु प्रस्तुत किए हैं, क्योंकि कला एवं समाज के बीच का अर्थपूर्ण संवाद—समाजशास्त्र की यथार्थ भूमिका, ही समाजिक परिवर्तन में प्रभावी सिद्ध हो सकती है।

साहित्य : प्रासंगिकता एवं संप्रेषण के सवाल

परमानंद सिंह

काव्य अभिव्यक्ति है अथवा संप्रेषण; युग सापेक्ष है अथवा सार्वकालिक, ये बहुत प्राचीन प्रश्न नहीं हैं। यूरोप में प्लेटो एवं अरस्तू के सिद्धांतों से लेकर 18 वीं 19 वीं शताब्दी के नव्य-क्लासिकीय साहित्य चिंतन तक यह निर्विवाद था कि साहित्य संप्रेषण है और यह संप्रेषणीयता सार्वकालिक है। साहित्य की इसी संप्रेषणीयता की वजह से ही प्लेटो को अपने आदर्श राज्य में कवियों-गायकों की उपस्थिति से परेशानी महसूस हुई थी। अरस्तू का विरेचन का सिद्धांत तथा होरेस, क्विंटीलियन से लेकर फ्रांसीसी एवं नव्य-क्लासिकीय साहित्य-चिंतन की "आनंदमूलक उपदेश" जैसी सौंदर्य-शास्त्रीय अवधारणा भी इसी मान्यता की पोषक थी। काव्य की संप्रेषणीयता की गहरी पकड़ ने ही दांते व तुलसी को अपने महाकाव्यों की रचना के लिए बोलियो तक पहुंचाया था। हिंदी का रीतिकाल तथा फ्रांसीसी एवं अंग्रेजी साहित्य का नव्य-क्लासिकीय चिंतन अपनी रीतिगत जकड़न के बावजूद अपने "सुसंस्कृत" आश्रयदाताओं को भूल नहीं सका था। असल में अभिव्यक्ति और संप्रेषण तब एक सिक्के के दो पहलू थे, दोनों की आदर्श भन्विति ही साहित्यिक उत्कृष्टता का मानक थी।

पश्चिमी चिंतन परंपरा में प्लेटो (ई.पू. 426-348) पहले मनीषी हैं, जिन्होंने संप्रेषण व अभिव्यक्ति के सवालों पर गंभीरता से विचार किया। प्लेटो के समय में चूंकि होमर की बीर काव्य-गाथाओं की श्रुति परंपरा समाज में प्रचलित थी, अतः गायकों व समकालीन कवियों के जादुई प्रभाव का उन्हें अनुभव था। उन्होंने देखा

था कि किस तरह कविता-गायक एवं रंगमंचीय प्रभुति के ममता ग्राम्वादक जनता अभिभूत हो उठती थी। प्लेटो ने रचनाकार के प्रभाव को समझाने के लिए घुम्बक का उदाहरण दिया। प्लेटो के अनुसार देवीय प्रभाव में आकर कवि में घुम्बकीय गुण आ जाते हैं, जिसके प्रभाव से दूसरे लोग सहज ही उसकी तरफ आकर्षित हो जाते हैं।

प्लेटो के पश्चात् अरस्तू (ई.पू. 384-322) ने काव्यकृति की निजता एवं उसकी सप्रेषणीयता पर सतसिलेवार विचार कर कवि कर्म को विशिष्टता दी। काव्य श्रवण "अनुकृति की अनुकृति" न रहकर "समावित असमाव" से जुड़ गया। अरस्तू के अनुसार कवि जो "घट चुका है" उसमें मगधित न रहकर जो "घट सकता है" उसमें सबधित है। काव्य किमी खास घटना की अनुकृति न होकर सार्वभौम मानवीय स्थितियों में निहित सभावनाओं की अनुकृति है। इस प्रकार अरस्तू ने काव्य को दार्शनिक गम्भीरता एवं सार्वभौमिकता प्रदान की। साथ ही उन्होंने काव्य के सामाजिक-वैयक्तिक प्रयोजन तथा उसकी विशिष्टता पर भी बल दिया।

जाहिर है कि अरस्तू तक आते-आते साहित्य एक स्वतंत्र अनुशासन बन गया। इतना ही नहीं "विचारों" की अनुकृति की अनुकृति में अलग साहित्य श्रवण "मानव व्यापारों की सृजनात्मक अनुकृति" के रूप में स्वीकारा जाने लगा। अरस्तू के बाद का संपूर्ण साहित्य चिंतन किमी न किसी रूप में अरस्तू को ही आधार मानता रहा। मध्ययुगीन साहित्य चूँकि ईसाइयत के विघो-निषेधों का शिकार बन गया था, अतः धर्म निरपेक्ष रचनाओं को नीचा दिखाने के लिए इस युग में प्लेटो का सहारा लिया गया किंतु पुनर्जागरण (Renaissance) के दौरान अरस्तू दुबारा स्थापित हुए और इस युग में उनकी सृजनधर्मी अवधारणाएँ पुनः प्रासंगिक बनीं।

17 वीं तथा 18 वीं सदी के दौरान फ्रांस व इंग्लैंड में एक नये ढंग का साहित्य-चिंतन आरम्भ हुआ जिसे नव्य क्लासिकीय नाम से जाना गया। उसने प्राचीन यूनान एवं इटली की चिंतन पद्धति में अपने बीज खोजे, परिणामतः यह सृजनधर्मी होने के बजाय रीतिधर्मी ही रहा। इस चिंतन-पद्धति में प्लेटो व अरस्तू की मान्यताओं को सीधे न स्वीकार कर उन्हें मुख्यतः होरेस के चश्मे से देखा गया था।

फ्रांस के नव्य-क्लासिकीय साहित्य-चिंतक का प्रभाव अंग्रेजी राजशाही के पुनर्स्थापना (Restoration, 1660) के बाद अंग्रेजी साहित्य पर पड़ा। ड्राइडन (1631-1700), एलेजेंडर पोप (1668-1744), एवं डा० जॉन्सन (1709-1784) अंग्रेजी नव्य क्लासिकीय ढर्रे के प्रतिनिधि साहित्यकार थे। वे सभी विवेक,

-प्रकृति, प्राचीन नियमों, औचित्य, आनंदयुक्त उपदेश जैसी फ्रास की नव्य क्लासिकीय सौंदर्यशास्त्रीय अवधारणाओं को अपने चिंतन एवं सृजन के केंद्र में रखते थे। साथ ही अंग्रेजी नव्य क्लासिकीय चिंतन ने सामान्य मानव प्रकृति (General human nature) पर अत्यधिक बल दिया। कहा गया कि प्राकृतिक नियमों की ही तरह चूंकि सामान्य मानव प्रवृत्ति भी अपरिवर्तनशील, सार्वकालिक एवं सार्वभौमिक है, अतः सामान्य मानव-प्रकृति की अनुकृति किसी भी साहित्यिक कृति को सार्वकालिक प्रासंगिकता प्रदान करती है। डा० समुअल जान्सन लिखते हैं : "सामान्य (मानव) प्रकृति की प्रस्तुति के अलावा अन्य कुछ भी बहुतों को बहुत देर तक आनंद नहीं दे सकता 'मस्तिष्क केवल सत्य की स्थिरता में ही सुख का अनुभव कर सकता है।"

बाद में, बीसवीं सदी में डा. एफ. आर. लीविस व टी. एस. इलियट आदि ने किसी न किसी रूप में अपरिवर्तनीय मानव प्रकृति अथवा अविच्छिन्न परंपरा जैसी अमूर्त धारणा के आधार पर ही काव्य की सात्वतता को प्रमाणित करने का प्रयत्न किया। डा. लीविस की "निहित मानव प्रकृति" की अवधारणा नव्य-क्लासिकीय लगती है। यूनानी कवयित्री सफो (ईपू 7 वीं सदी) के गीतों के 2500 वर्ष बाद भी, मौजूद जादुई प्रभाव के संदर्भ में टी. एम. इलियट लिखते हैं :

".....महत्वपूर्ण है वह अनुभूति जो विभिन्न शताब्दियों एवं भाषाओं के सारे मानव दृश्यों में एक-सी है, वह चिंगारी जो 2500 वर्ष की दूरी को लाघ जाती है।" इलियट के इस वक्तव्य में भी, नव्य क्लासिकीय "मानव प्रकृति" संबंधी अवधारणा की ही तरह, अपरिवर्तनशील, सार्वकालिक एवं सार्वभौमिक अमूर्त तत्त्वों की तरफ संकेत किया गया है। लेकिन इन दोनों में से कोई भी रीतिवादी नहीं है, दोनों ही यद्यपि "साहित्य को साहित्य के रूप में" पढ़ने पर बल देते हैं और दोनों ही पूर्णजीवाद का प्रबल विरोध करते हैं। काव्य की प्रासंगिकता की तरफ संकेत करते हुए इलियट ने एक जगह लिखा कि किसी काव्यकृति में निहित "काव्य" के निकट "काव्यगत" होंगे लेकिन उसकी सार्वकालिक महानता के बीज "काव्यगत मूल्यों की सीमा से बाहर" होंगे।

इंग्लैंड के समाज में 19 वीं सदी के आते-आते निरंकुश औद्योगिकरण का कुप्रभाव स्पष्ट दिखाई देने लगा था। वस्तुओं का उत्पादन बढ़ा, अंग्रेजी साम्राज्य का विस्तार हुआ और गुलाम देशों से लूट का माल भी इंग्लैंड में इस काल में आया। किंतु यह सारी समृद्धि समाज के ऊपरी लुटेरे तबके एवं उनके सहयोगियों तक ही पहुंची। गांव टूटा, परंपराएं टूटी। शहरों में भीड़ बढ़ी। महलों के इर्द-गिर्द भुग्गी-भौपड़ियां

का अंबार लगता गया। समृद्धि के समांतर बढ़ती गरीबी और भ्रमानवीकरण का अहसास अब संवेदनशील लोगों को होने लगा और समाज सुधार के लिए आक्रामक आंदोलनों की शुरुआत हुई। वह सांस्कृतिक ढाँचा जिसके बल पर अपरिवर्तनीय "सामान्य मानव प्रकृति" की बातें की जा रही थी लड़खड़ा-सा गया और अलेग्जेंडर पोप के सतही आशावाद के लिए अब कहीं स्थान नहीं बच रहा। कवि ब्लेक की पंक्ति "भौतिक समृद्धि के साथ मनुष्य का पतन होता है।" (When wealth accumulates men decays), का अर्थ अब समझ में आने लगा। पूँजीवादी प्रभाव में मानव जीवन का ज़िसेकरण प्रारंभ हुआ।

अंग्रेजी साहित्य का इन्सानो चिंतन और सृजन इन्हीं भ्रमानवीय परिस्थितियों की प्रतिक्रिया थी। रचनाकार व पाठक की दूरी अब और कम हुई और रचनाकार "नैतिक शिक्षक" बनने की बाछा रखने लगा। प्रसिद्ध कवि बट्सवर्थ ने कविता को नब एक तरफ तो "सशक्त अनुभूतियों का स्वतःस्फूर्त उफान" माना और दूसरी तरफ पाठकीय जिम्मेदारी की बात कही: "लेकिन कवि मात्र कवियों के लिए नहीं बल्कि सामान्य लोगों के लिए लिखते हैं। अतः कवि को चाहिए कि वह अपनी तयाकथित ऊँचाई छोड़कर उसी प्रकार खुद को अभिव्यक्त करे जिस तरह की सामान्य जन करता है, ताकि वह (कवि) विवेकपूर्ण सहानुभूति जगा सके।" शेले ने तो रचनाकार को "विश्व का अनपहचाना विधायक" तक कहा। एक अन्य रूसानी कवि जान कीट्स को काव्य में तार्किक चिंतन एवं योजनाबद्ध उद्देश्य से नफरत थी। कवि के व्यक्तित्व की चर्चा करते हुए कीट्स ने "निगेटिव केपेबिलिटी" की बात की। कीट्स के अनुसार कवि अपनी अद्भुत संवेदनशीलता के जरिए केवल बाहरी अनुभवों को भोगता और पचाता जाता है जैसा कि हरवर्ट रोड का कथन है—कवि के पास "व्यक्तित्व" होता है "चरित्र" नहीं। अपनी एक उत्कृष्ट कविता "Ode to a Nightingale" में कवि अपने जागतिक जीवन के क्रूर अनुभवों से कहीं दूर चला जाना चाहता है। उसके समक्ष तीन विकल्प हैं: नाइटिंगल का संगीतमय संसार जिसमें वह प्रवेश पा चुका है; काव्य का सूक्ष्म कल्पनालोक; नाइटिंगल के संगीतमय सौरभ संसार में रहते हुए ही मौत का सुखद आतिथन। कवि तीनों को एक-एक कर नकारता जाता है। वह नाइटिंगल के स्वप्नलोक से जमीन पर लौटता है, उसकी तंद्रा टूटती है और वह चकित-सा रह जाता है। पृथ्वी है कि जो अभी-अभी बीता है वह "दिवास्वप्न" तो नहीं था। संसार अब उसे मधुर घनपनाती घंटियों का-सा संगीतमय लगने लगता है। जगत को स्वीकृति मिल जाती है।

क्रूर यथार्थ की जनक पूंजीवाद की काली छाया में लिखा गया रूमान्नी साहित्य अंतर्मुखी होता चला गया। वह अब वस्तुगत सत्य की बात कम कर रचनात्मक ईमानदारी की बात अधिक करने लगा। किंतु इस युग की आत्मगतता रचनाकार के लिए पूंजीवादी विकास से उत्पन्न विकराल अमानवीय स्थितियों से बचे रहने का कवच ही थी। इस पलायन में नकारात्मक विद्रोह है, समर्पण नहीं। रचनाकार अभी भी प्रामोथियन व्यक्तित्व है, उसे अपनी रचना की शक्ति पर विश्वास है। साहित्य की संप्रेषणीयता का महत्व भी इसीलिए यहां कम नहीं हुआ है। साहित्य व्यापार में यहां पाठक निहित है और रचना के अस्वाद हेतु उसे विशेष "साहित्यिक योग्यता" की जरूरत नहीं पड़ती। काव्य अभी रूप-प्रधान एवं शब्द-क्रीड़ा न होकर भाव प्रधान है जिसमें समाज के परिवर्तन की बेहद बलवती इच्छा निहित है। अंग्रेजी के प्रभावशाली आलोचक मैथ्यू आर्नोल्ड तक काव्य "जीवन की समालोचना" बना हुआ है। "मधुरता एवं आनंद" के पैरोकार आर्नोल्ड ने काव्य को "समाज में मनुष्य के मानवीकरण" की प्रक्रिया से जोड़ा और उन्नीसवीं सदी में विज्ञान के आक्रमण से दहते धार्मिक विश्वासों व हिलती सांस्कृतिक जड़ों से पैदा हुई निराशा के बीच काव्य को मानव भाव का सहारा बताया : "काव्य के संबंध में अब तक जो मान्यता रही है उससे कहीं अधिक सम्मान और महत्व के साथ हमें इसके बारे में सोचना चाहिए। हम जान लें कि सामान्य जन ने अब तक जो कुछ भी इस बारे में समझा है उससे कहीं बहुत अधिक यह (मनुष्य के) उच्चतर प्रयोजनों एवं नियति की ओर प्रेरित करने के योग्य है। मनुष्य उत्तरोत्तर यह पायेगा कि हमें अपने जीवन की व्याख्या, सात्वता एवं बचाव के लिए काव्य की ओर मुड़ना है।"

किंतु बाद में गाशियर, व्हिस्लर, आंस्कर वाइल्ड, वाल्टर पेटर के कलावादी चिंतन एवं क्रोच की अभिव्यंजनावाद संबंधी दार्शनिक-कलावादी अवधारणा से गुजरती हुई काव्य-चिंतन की एक नयी धारा बही जिसकी चरम परिणति अमेरिका की "नव्य आलोचना" के रूप में हुई। इन चिंतकों ने काव्यकृति को स्वतंत्र, स्वयं में पूर्ण रचनात्मक अन्विति माना। उन्होंने काव्यकृति के आंतरिक तत्वों (मापागत संरचना, लय योजना, बिंब विधान, प्रतीक, मियक, व्यंग्य, तनाव आदि) की जाच-पड़ताल पर बल दिया। मूल्यांकन का स्थान अब तकनीकी जाच-पड़ताल ने ले लिया। साहित्यिक कृति से संबंधित वैयक्तिकता, पाठकीय तत्त्व, उद्देश्यपरकता व ऐतिहासिकता आदि को "भ्रान्ति" (Fallacy) घोषित कर दिया गया और इन्हें साहित्य का बाह्य तत्त्व गिना जाने लगा, जो महज "बैकग्राउंड इनफार्मेशन" देता है कृति की अनुपम इयत्ता से

इनका कोई मरोकार नहीं। इस नव्य आलोचना के लिए संप्रेषणीयता भी बुरी बरबाद बन गई। नव्य क्लामिशीय चिन्तन की "परिवर्तनीय मानव प्रकृति" की अवधारणा को यदि मानव प्रकृति का पराभौतिकवाद माना जाये तो नव्य आलोचना के प्रतिपक्ष रूपवाद को रूप का पराभौतिकवाद मान लेने में कोई हर्ज नहीं। काव्य के रसास्वादन के लिए अब सहृदय होना ही पर्याप्त नहीं रहा, उसके लिए ज्ञानेयन बहुरंग के जन्मों में, "साहित्यिक योग्यता" की भी आवश्यकता पड़ने लगी। महज आस्वाद या स्थान अब बौद्धिक व्यायाम ने ले लिया, रचना एक विनोदीकृत जिम बन गई। काव्यकृति एवं काव्य चिन्तन के फेटिशाइजेशन (Fetishization) की यह परावाष्टा है जो साहित्यकार के आत्म-निर्वाचन (Self alienation) की शुरुवात भी है। वर्तमान परिप्रेक्ष्य में इसे कलावादी चिन्तन के रूप में समझा जा सकता है। नव उपनिवेशवादी राजनीति जिम तरह मूर्त आर्थिक एवं मानवीय उद्देश्यों को भटक कर असमूर्त स्वतंत्रता, शाश्वत मूल्य तथा चुनावी ढांचे के बचाव में धक्का मक्का हो उठी है, उसी तर्ज पर नव्य आलोचना भी अब कृति के मूर्त मानवीय तत्वों एवं संदर्भों को छोड़कर उनकी रूपावली को महिमा मंडित करने में व्यस्त है।

साहित्यिक कृति की संप्रेषणीयता एवं प्रामाणिकता को लेकर मार्क्सवादी साहित्य चिन्तकों ने भी काफी विचार किया है। प्रामाणिकता के सवाल को सर्वप्रथम गुट काल मार्क्स ने अपने बहुचर्चित ग्रंथ "राजनीतिक अर्थशास्त्र का आलोचना में योगदान" (1857) के लिए लिखी गई "भूमिका"¹ में उठाया था। मार्क्स खुद यूनानी साहित्य एवं दर्शन में विशेष रुचि रखते थे और उन्हें आश्चर्य होता था कि इतने सामाजिक-आर्थिक परिवर्तनों के बावजूद यूनानी साहित्य का जादुई प्रभाव कायम है। उल्लिखित भूमिका के स्थान पर लिखे गये "ग्रामुस" में उन्होंने एक सामान्य स्थापना दी थी: "भौतिक जीवन की उत्पादन पद्धति सामाजिक, राजनैतिक एवं सामान्यतया बौद्धिक जीवन-प्रक्रिया को प्रभावित करती है। मनुष्य के अस्तित्व का निर्धारण मनुष्य की चेतना नहीं करती, बल्कि, इसके विपरीत, उसका सामाजिक अस्तित्व उसकी चेतना का निर्धारण करता है।" मार्क्स आगे लिखते हैं: "आर्थिक आधार में परिवर्तन के साथ ही संपूर्ण विशाल अधिरचना (Superstructure) कमोवेश तेजी से रूपांतरित हो जाती है। लेकिन इस प्रकार के रूपांतरण के बारे में विचार करते समय हमेशा ही उत्पादन की आर्थिक स्थितियों के भौतिक रूपांतरण—जिसे प्रकृतिविज्ञान की तरह बारीकी से समझा जा

1. यह 'भूमिका' उस समय एक 'ग्रामुस' द्वारा स्थानांतरित कर दी गई थी और यह बाद में (सन् 1939) में 'ग्रैंडीज' में प्रकाशित हुई।

सूक्ता है, तथा विधानगन, राजनीतिक, धार्मिक, सौंदर्यशास्त्रीय या दार्शनिक रूपांतरण; संक्षेप में विभिन्न विचारधारात्मक रूपों (Ideological forms) के रूपांतरण, जिनके साध्यम में लोग संघर्ष करते हुए आगे बढ़ते हैं—मे भेद करना चाहिए।”

इस “आमुख” के आलोक में मार्क्स ने “भूमिका” में जो विचार व्यक्त किए थे बहुत रोचक हैं। वे मानते हैं कि आज के युग में ‘इलियड’ और ‘ओडिसी’ जैसे महाकाव्य नहीं लिखे जा सकते। महाकाव्यों की रचना के अनुकूल परिस्थितियाँ अब नहीं रही। यूनानी कला के मूलन हेतु यूनानी मिथक आवश्यक हैं और इन मिथकों की कल्पना भी एक निश्चित प्रकार के पिछड़े आर्थिक-राजनीतिक ढाँचे में ही सम्भव थी। “कठिनाई यह समझने में नहीं है कि यूनानी कलाएं एवं महाकाव्य सामाजिक विकास के किन्हीं रूपों से बंधे हैं, कठिनाई यह है कि वे आज भी कलात्मक आनंद देते हैं और किसी-न-किसी प्रकार मानक (Norm) एवं अप्राप्य आदर्श (Unattainable ideal) के रूप में भी महत्वपूर्ण हैं।

उक्त कठिनाई के निराकरण हेतु मार्क्स ने यूनान के प्रागैतिहासिक समाज को मानवता का “ऐतिहासिक बचपन” बताया। यूनान के प्राचीन काव्य से प्राप्त आनंद की तुलना उन्होंने निर्दोष बच्चे के प्रति सहज आकर्षण से की। यूनानी काव्य को उन्होंने मानवता के ऐतिहासिक बचपन का “खूबसूरत प्रतिफलन” माना, उसे मानव इतिहास का एक ऐसा क्षण माना जो हमेशा-हमेशा के लिए बीत गया है और जिसमें अप्राप्य की मधुरता निहित है। उन्होंने इसीलिए सामाजिक-आर्थिक विकास तथा कलात्मक विकास में किसी भी सीधे सम्बन्ध को नकारा—“विकसित समाज बेहतर साहित्य भी देगा, इस बात की कोई सन्देह नहीं है, आर्थिक-सामाजिक घरातल पर पिछड़े होने के बावजूद भी यूनान ने बेहतर साहित्य दिया।”

मार्क्स के बाद आने वाले मार्क्सवादी चिंतकों में से कुछ ने तो मार्क्स की धारणा को ही पुष्ट किया और कुछ ने इस व्याख्या को अपर्याप्त मानकर नई व्याख्याएं दीं। फ्रांज मेहरिंग और जार्ज प्लेखानोव जैसे प्रथम पीढ़ी के मार्क्सवादी चिंतकों का ध्यान इस ओर नहीं गया। मिखाइल लिप्सिज ने सर्वप्रथम मार्क्सवादी सौंदर्यशास्त्र पर स्वतंत्र ग्रंथ लिखा। लिप्सिज ने मार्क्स की स्थापनाओं को ही आधार बनाते हुए कहा कि प्राचीन यूनानी समाज चूंकि वर्तमान पूंजीवादी समाज की तुलना में कहीं ज्यादा ‘संतुलित’ था अतः उस समय बेहतर साहित्य की रचना संभव हुई। पूंजीवादी समाज के गलाघोटू वातावरण में चूंकि सामाजिक संतुलन बिगड़ा है और संवेदनशील व्यक्ति आत्मनिर्वासित हुआ है, अतः इन स्थितियों में कला की भी अवमानना हुई है।

दूसरी तरफ जार्ज लूकाच ने अपने एक बहुचर्चित निबंध में कहा है कि यूनानी साहित्य के प्रति सहज आकर्षण पर टिप्पणी करते हुए मार्क्स ने उसके संदर्भ एवं इतिहास दृष्टि को ही सामने रखा है तथा यूनानी संसार की प्रासंगिकता को मानवता का सन्तुलित बचपन कहकर उसे बाद की पीढ़ियों के अध्यात्मिक जीवन से जोड़ दिया है। लूकाच ने शेक्सपीयर, बाल्जाक, वाल्टर स्कॉट, गेटे, टॉल्स्टॉय इत्यादि के साहित्य में निहित यथार्थ को आधार बनाकर अपनी यथार्थवादी सौंदर्यशास्त्र की अवधारणा को प्रतिष्ठित किया। इस नयी स्थापना के अनुसार मानवीय व्यापारों में निहित यथार्थवादी संभावनाओं की द्वंद्वात्मक पकड़ ही किसी साहित्यिक कृति को महान बना सकती है। महान कला “नरेशन” (Narration) है, “डिस्क्रिप्शन” (Description) नहीं। ऐसी कला जीवन को उसकी समग्रता, गति, प्रगति एवं विकास के साथ प्रस्तुत करती है तथा वह सार्वभौम, विशेष एवं व्यक्तिगत तत्वों की द्वंद्वात्मक अन्विति है। कला की यही मानवीय सार्वभौमिकता—यथार्थ का तत्व, कला को प्रासंगिकता प्रदान करता है। संक्षेप में, लूकाच के अनुसार, कला का मूल्यकर्म उसकी मानवीय सायंकता की शर्तों पर किया जाना चाहिए और इसीलिए लूकाच अपनी स्थापनाओं में कमोवेश अस्तु के संस्करण मालूम पड़ते हैं।

मार्क्सवादी कला समीक्षक अर्न्स्ट फिशर ने भी “कला की आवश्यकता” पुस्तक में प्रासंगिकता के प्रश्न की चर्चा करते हुए लिखा है कि हर युग की भिन्न सामाजिक स्थितियों के बावजूद कलाकृति में कुछ-न-कुछ ऐसा तत्त्व जरूर होता है जो किसी “अपरिवर्तनीय सत्य” को अभिव्यक्त करता है। मानव इतिहास में क्रमविहीन असंगतता के साथ-साथ निरंतरता भी है, प्रत्येक वर्ग अथवा सामाजिक व्यवस्था अपनी निजी विशिष्टता रखने के साथ-साथ एक सार्वभौम चरित्र (Universal ethos) के निर्माण में भी योगदान देती है। सार्वकालिक कला इन्हीं तत्वों को अभिव्यक्ति देती है। सार्वकालिकता के संदर्भ में ही फिशर कुछ शाश्वत मूल्यों: यथा मानव गरिमा, मानव सघर्ष, प्रेम इत्यादि की भी चर्चा करते हैं; कला इसी “मानवता के क्षण” को अभिव्यक्ति देकर देश-काल की सीमा लाघ जाती है।

उक्त स्थापना में एक तरफ तो लूकाच की “सार्वभौम और विशेष” (यहां व्यक्तिगत को छोड़ दिया गया है) की द्वंद्वात्मक अन्विति की गूंज है तो दूसरी तरफ इसमें नव्य क्लामिकीय “शाश्वत मानव प्रकृति” जैसी अवधारणा की छाप भी है। किंतु लूकाच का सार्वभौम एक प्रक्रिया का ‘क्षण’ मात्र है इसलिए गतिशील है। विकास के साथ-साथ सार्वभौमिकता का कथ्य भी उच्चतर क्षणों में वहां रूपांतरित हो जाता

है जबकि फिशर के यहाँ यह क्षण अपरिवर्तनशील है। मार्क्सवादी साहित्य चिंतक मैक्स रैफेल और हेस हेस ने यूनानी साहित्य से संबंधित मार्क्स की अवधारणा को रूमानो माना है। दोनों ही विद्वानों ने मार्क्स द्वारा मुझाये गये उत्तर को अपर्याप्त ही नहीं बल्कि गलत करार दिया है। हेस का तर्क है कि प्राचीन कलाकृति, दर्शन अथवा सम्यता के प्रति आकर्षण उनमें निहित किन्हीं तत्वों के कारण नहीं अपितु सचेतन रूप से उनके इर्द-गिर्द निर्मित प्रमाण्डल की वजह से होता है—“मार्क्स की समझ में यह नहीं आया कि जिसे वे सहज आकर्षण (Charms) कहते हैं, वास्तव में वह प्रतिष्ठा है और प्राचीन यूनान की यह प्रतिष्ठा—चाहे वह कला के क्षेत्र में हो अथवा दर्शन के क्षेत्र में—सचेतन कायम रखी गई है। खुद मार्क्स इस मान्यता के शिकार थे। “हेस के मतानुसार यूनानी अतीत का शाश्वत सम्मोहन एक लुभावना विचार मले ही हो, मार्क्सवाद नहीं है। उनके मार्क्सवादी शब्द-कोष में “शाश्वत” शब्द का कोई अस्तित्व नहीं है। उनका मानना है कि वास्तव में अपने सांस्कृतिक प्रतिष्ठानों के जरिए अपने स्वार्थ में अनेक प्रकार के प्रयोजनहीन एवं बेमेल विचारों को कायम रखती हैं और उनकी सात्यतता का भ्रम पैदा कर अपनी सात्यतता का भ्रम भी पैदा करती है। किसी कलाकृति की सार्वकालिक प्रासंगिकता कायम नहीं रहती, कायम की जाती है।

नव वाम के बहुचर्चित आलोचक टैरी इग्लिटन का जिक्र करना भी यहाँ सगत ही होगा, जिनकी मान्यता है कि दाते की “द डिवाइन कॉमेडी” को महज उसके काव्यात्मक सौंदर्य के कारण ही देश-काल निरपेक्ष कृति कहना एक घिसी-पिटी बात होगी—“यह तर्क ऐसा ही हो जायेगा, जैसे यह कहना कि कोई कलाकृति इस कारण कालजयी है कि वह कलाकृति है।” इग्लिटन के अनुसार कलाकृति एक विचारधारात्मक संरचना है और विभिन्न स्थितियों में उसकी सौंदर्यपरक उत्पादकता उसके “ठोस विचार समुच्चय” के कारण है। उनकी मान्यता है कि प्राचीन साहित्यिक कृतियों के प्रति आकर्षण के कारणों की समझ उतनी ही पेचीदा है जितना यह जानना कि हमें लोलार्ड्स² (Lollards) अथवा लुड्डाइट्स³ (Luddites) घाज भी क्यों मोहक लगते हैं ?

इग्लिटन किसी साहित्यिक कृति के सार्वकालिक सौंदर्य को विभिन्न ऐतिहासिक स्थितियों के वैचारिक सदस्यों में उसको “वैचारिक पुनर्उत्पादकता” (Ideological

2. इंग्लैंड का किसान आन्दोलन।

3. उन्नीसवीं सदी के आरंभ में एकाएक बड़े औद्योगिकरण से बेरोजगार हुए छोटे कारीगरों द्वारा चलाया गया आंदोलन।

reproducibility) के निकष पर आंकते हैं। इस संदर्भ में ब्रेस्त का उद्धरण देते हुए वे कहते हैं कि ब्रेस्त को किसी कलाकृति के देश-काल निरपेक्ष जीवन के बारे में शका थी। ब्रेस्त के मतानुसार—“साहित्यिक कृतियों का जीवन, मरण एवं पुनर्जीवन विचारधाराओं के इतिहास का ही हिस्सा है।”

एक अन्य भावसंवादी कलाचिंतक जेरेमी ग्रथन के अनुसार काव्य की सार्व-कालिक प्रासंगिकता हमेशा पाठकीय सदमों में ही जाची-परखी जानी चाहिए। अगर किसी काव्यकृति की प्रासंगिकता विभिन्न सामाजिक-आर्थिक परिवेशों में कायम है तो इसका अर्थ यह नहीं कि हमेशा ही पाठकीय प्रतिक्रियाएँ भी एक-सी होंगी। पाठकीय चेतना तथा काव्य चेतना के बीच एक सनातन द्वन्द्वात्मक वाक्-संवाद कायम रहता है : “अतीत के साहित्य के प्रति हमारी प्रतिक्रिया, सामाजिक आधार पर निर्भर हमारी चेतना तथा उस साहित्य को जन्म देने वाली अतीत की चेतना के बीच बड़े जटिल सबंध होते हैं। हैमसेट जैसी कृति प्रत्येक युग में एक-सी पाठकीय प्रतिप्रिया पैदा नहीं करती बल्कि किसी युग विशेष की चेतना दूसरे किसी युग की चेतना से तुलनात्मक सदमों में ही अपनी समस्याओं की छान-बीन करती है।” इस प्रकार ग्रथन के अनुसार अतीत की साहित्यिक कृतियाँ आगामी युगों के लिए सदम बिंदु का काम करती हैं और अपने सामयिक परिवेश से ऊपर उठकर सार्वकालिक बन जाती हैं।

उपर्युक्त विश्लेषण के आलोक में रचना की संप्रेषणीयता व सार्वकालिक प्रासंगिकता के तीन विधायक तत्त्व समझे जा सकते हैं कृति में जीवन के कमीवेश शाश्वत तत्त्वों की द्वन्द्वात्मक पकड़, भावयोजना में पाठक की निजी स्थिति की भूलक व कृति का अपना विशिष्ट रूप-विधान। रचना के शाश्वत तत्त्व को जानने के लिए मानव जीवन के दो भिन्न पक्षों—जैवकीय व सामाजिक—पर हमें गौर करना होगा। जन्म, बचपन, जवानी, यौन सबंध, प्रजनन, मृत्यु इत्यादि मनुष्य प्रजाति के जैवकीय पक्ष हैं जो सनातन हैं। किंतु ‘मानवता’ के संदर्भ सामाजिक हैं, जैवकीय नहीं। मनुष्यों द्वारा अपने पोषण एवं सुरक्षा के लिए किए गये सतत् संपर्क के दौरान सामाजिक-आर्थिक सबंध विकसित हुए व इस सबंध-जाल के इर्द-गिर्द फिर स्वीकृतियाँ, निषेध, नैतिकताएं, मानवीय मूल्य, दर्शन इत्यादि का गुंजलक विकसित हुआ। समाज का वैचारिक पक्ष अब उसके जैवकीय पक्ष से कमीवेश अलग हुआ और इसके विकास के पीछे एक स्वतंत्र तर्क आरम्भ हुआ। इस प्रकार मनुष्य प्रजाति ने अन्य प्राणी प्रजातियों से इतर आवश्यकताओं एवम् सरोकारों को जन्म दिया जिनमें मनुष्य के विकास के साथ-साथ गुणात्मक परिवर्तन आया और एक निश्चित स्तर के बाद ये प्राथमिक-से दीखने लगे।

प्रजनन, यौन संबंध, मृत्यु इत्यादि के प्रति अब अनुपम की अनुभूतियाँ एवम् मनोभाव बदले। यौन संबंधों का प्रजातिक खुलापन प्रेम और संगीत के झालर से ढापा गया। प्रजनन अब जैवकीय क्रम बनाए रखने की यथातथ्य प्राकृतिक जरूरत ही नहीं रह गई सामाजिक-आर्थिक सुरक्षा व मितिकयत के प्रश्न भी उससे आ जुड़े। मनुष्य के इर्द-गिर्द लिपटी ये नयी अनुभूतियाँ एक सीमा के बाँध चूँकि तात्कालिक व महत्वपूर्ण-भी दीखने लगी, अतः प्रेम-घृणा, हर्ष-विषाद, संघर्ष-शांति जैसे भाव सृजन के केंद्रीय तत्त्व बन गये। जिस रचना ने इन तत्त्वों की द्वन्द्वात्मक गत्यात्मकता को जितनी ही समग्रता से रूपायित किया, उसके कालजयी होने की संभावनाएँ भी उतनी ही अधिक रही।

प्रत्येक युग का पाठक अपने युग की सगतियों-विसगतियों के बीच जीते हुए ही रचना से तदनु रूप तादात्म्य स्थापित करता है, जिसे हम प्रचलित तौर पर साधारणीकरण कहते हैं। इस साधारणीकरण में पाठक की परिवेशगत निजी स्थिति का भी योगदान होता है। उदाहरणार्थ ईश्वर व शैतान के बीच युद्ध को अभिव्यक्त करते हुए भी मिल्टन का "पैराडाइज लोस्ट" मुझे अभिभूत नहीं कर पाता जबकि रामचरित मानस में वह मम्मोहन में महसूसता हूँ। "पैराडाइज लोस्ट" में वर्णित "ईश्वर" व "शैतान" की लड़ाई जिसे ईश्वर शारीरिक शक्ति के बजाय अपने वज्र की ताकत से जीतता है—मेरे निजी परिवेश में निहित विसगतियों व उनसे उत्पन्न संघर्षों से सर्वथा भिन्न है। "ईश्वर" की निरकुश सत्ता के खिलाफ लड़ते "शैतान" के प्रति सहानुभूति उमड़ती है लेकिन फिर वह मेरी सस्कारगत अपनाई गई ईश्वरीय धारणा से टकरा जाती है। इस महाकाव्य के पात्रों से कोई सीधा मानवीय रिश्ता भी मैं नहीं महसूस पाता। ठीक इसमें उलट स्थिति रामचरित मानस के साथ है। यहाँ भी संघर्ष का मूल स्वर ईश्वर व शैतान के बीच का संघर्ष ही है, किंतु जिन स्थितियों-परिस्थितियों के बीच यह संघर्ष रूप लेता है वे स्थितियाँ जानी-पहचानी ही नहीं, पारिवारिक संबंधों की ऊष्मा से भी सिक्त हैं। यहाँ मेरे लिए परिवेशगत साम्य है जो किमी यूरोपीय पाठक के लिए शायद संभव न हो। हालाँकि पारिवारिक प्रासंगिकता से इतर आज की सामाजिक विसगतियों के मंदमं में दोनों ही महाकाव्यों में विचारधारात्मक पुनर्उत्पादकता की पूरी संभावनाएँ हैं और इसीलिए इनमें देश-काल निरपेक्ष प्रासंगिकता एवम् संप्रेषणीयता के बीज भी निहित हैं। क्रिस्टोफर कॉडवेल का यह कहना कि "काव्य पाठकीय प्रतिक्रिया में ही निहित है", यहाँ बहुत दूर तक सच दीख पड़ता है।

पाठक की इसी परिवेशगतता को लक्ष्य कर अंग्रेजी साहित्य के विख्यात भालोचक जार्ज स्टाइनर ने कहा है—“प्रत्येक पीढ़ी अपनी रचनाओं का चयन खुद

करती है।" द्वितीय विश्वयुद्ध के पूर्व फ्रांस में वर्जित महाकाव्य एनीड (Anied) अपनी सार्थकता खो चुका था, लेकिन युद्ध के दौरान नाजियों की यातना से संतुष्ट फ्रांसीसी बुद्धिजीवी के लिए यह महाकाव्य फिर एकाएक प्रासंगिक हो उठा। अग्रेंजी साहित्य में शेक्सपीयर के साथ भी यही हुआ। अपनी मृत्यु (1616) के करीब अठ्ठाशताब्दी के भीतर ही पुनर्स्थापन (1660) के बाद के बुद्धिजीवियों के लिए शेक्सपीयर पहली बन गये और उनकी कृतियों में संशोधन की जरूरत महसूस की गई, ऐसे प्रयास हुए भी। यह स्थिति करीब सौ वर्ष तक बनी रही। वाल्टेयर व टॉल्स्टॉय द्वारा शेक्सपीयर की रचनाओं पर की गई टिप्पणियां भी सुविख्यात हैं। यानी हर युग व जाति ने शेक्सपीयर को अपने चश्मे से देखा। शेक्सपीयर के नाटकों के प्रति आदिवासी दर्शकों की प्रतिक्रिया जानने हेतु लौरा बौहम्रा ने एक गंभीर सर्वेक्षण किया। आदिवासियों के बीच उन्होंने शेक्सपीयर के अष्ट नाटक हेमलेट की रंगमंचीय प्रस्तुति की। इन दर्शकों को यह नाटक बेतुका-सा लगा। इस बात पर भी आदिवासी दर्शकों को हैरानी हुई कि हेमलेट की मा ने यदि अपने पति की अकास मृत्यु के बाद पति के छोटे भाई से विवाह कर भी लिया तो इसमें हेमलेट के लिए बंचेन होने और पागलपन की सीमा तक पहुंच जाने की कौनसी बात थी? यह सब इसलिए हुआ कि इस कवायली समाज में ऐसे विवाह प्रचलन में थे। इस उदाहरण से जाहिर है कि पाठकों की सामाजिक-सांस्कृतिक स्थितियां भी रचना की प्रासंगिकता में महत्वपूर्ण भूमिका प्रदा करती हैं।

रचना की संप्रेषणीयता व उसकी प्रासंगिकता में योग देने वाला तीसरा महत्वपूर्ण घटक उसका रूप-विधान है। उपयुक्त रूप-विधान वह है जो रचना में वर्णित विभिन्न स्थितियों तथा उनमें उत्पन्न संवेदनाओं एवं विचारों को एक ऐसी योजनाबद्ध संरचना देता है, जो पाठकों में उसी तीव्रता व सघनता के साथ उन्हें संप्रेषित करने की क्षमता रख सके। पाठकीय संपर्क में आये बिना यह रूप-विधान सुमुप्लायस्था में रहता है, किंतु जैसे ही वह पाठकीय संपर्क में आता है, स्पन्द होता है और उसका सामाजिक-साहित्यिक जीवन प्रारंभ होता है। रचना व पाठक के बीच का सहज-सार्थक संवाद ही रचना की संप्रेषणीयता की पहचान है। यहां आकिवाल्ड मैक्लोश की यह उक्ति कि "काव्य इसके अर्थ में नहीं कलाकृति में ही निहित है", एक अतिशयोक्ति ही ठहरेगी।

संक्षेप में, रचना की सार्वकालिक संप्रेषणीयता व उसकी प्रासंगिकता का महत्वपूर्ण आधार उपर्युक्त तीनों में से कोई एक नहीं बल्कि उनकी त्रयी (Triadity) ही है।

आधुनिकता का सही स्वरूप

देवेश ठाकुर

‘आधुनिकता’ को व्याख्यायित करना वस्तुतः सरल नहीं है क्योंकि यह मतत गतिशील है, परिस्थिति तथा परिवेश से संपृक्त है और परंपरा से जुड़ी होने के साथ-साथ उससे मुक्त भी है। फिर भी ‘आधुनिकता’ के अंतर्गत जिस भाव-विशेष की निहिति है, उससे इसके स्वरूप की दिशा का कुछ-कुछ ज्ञान अवश्य हो जाता है। आधुनिकता मूलतः व्यक्ति के चिंतन-पथ से उद्भूत वह मानसिकता है जो अपने स्वरूप में सतत प्रगतिशील है अर्थात् सदा आगे की ओर गतिवान होने की अनिवार्यता से प्रतिश्रुत है। गतिशीलता की अनिवार्यता के परिणामस्वरूप अलग-प्रलग काल-खंडों, परिस्थितियों और परिवेशों के बीच आधुनिकता के भाव-बोध में परिवर्तन-परिवर्द्धन होता चलता है। हम इस भाव-बोध को यों समझें—कभी पापाण अस्त्रों की खोज भी ‘आधुनिक’ रही होगी, कभी खेती-बाड़ी का आविष्कार भी ‘आधुनिक’ रहा होगा; कभी मध्य-युग का चिंतन भी ‘आधुनिक’ कहा जाता रहा होगा; लेकिन आज तक आते-आते ये सारी खोजें और स्थितियां आज की ‘आधुनिकता’ से बहुत पीछे की बात हो गयी हैं। व्यक्ति का वैशिष्ट्य उसके चिंतन पक्ष की गतिशीलता, तीव्रता और प्रभावशालिता से प्रतिष्ठित और संपन्न होता है। उसका चिंतन पक्ष ही आधुनिकता के भाव-परिवर्तन और परिवर्द्धन को प्रेरणा और पोषण प्रदान करता है, जिससे अतत समग्र सामाजिक जीवन में ‘नयी आधुनिकता’ का उदय और विस्तार होता है। यह क्रम चलता रहता है और व्यक्ति की अथक नित-नवीन चिंतना के साथ-साथ आधुनिकता के रंग और वेश बदलते रहते हैं। इस प्रकार आज जो कुछ आधुनिक है, आवश्यक नहीं कि कल भी वह आधुनिक रह जाये। यह विकास प्रक्रिया आधुनिकता का एक प्रमुख तत्त्व है।

‘वादात्मक’ खोल पहनाने का प्रयास भी किया जाता है। यह भी गलत है। ‘वाद’ बनाने से भी आधुनिकता की गति अवरुद्ध होती है—आधुनिकता अपने सही रूप में एक प्रक्रिया ही है और प्रक्रिया निरंतर गतिशील होती है। इस प्रकार आधुनिकता वैज्ञानिक दृष्टि से प्रमूत एक सतत गतिशील प्रक्रिया है जो सर्वदा नयी संवेदनाओं, नयी विचार भूमियों और नये जीवन सदमों को अर्थ देती हुई चलती है।

आधुनिकता की भांति जीवन का प्रवाह भी सतत गतिशील है। परिवर्तन सृष्टि का सहज-नियम है। यह सहज नियम ही व्यक्ति-जीवन की स्थूल और अन्तरंग आवश्यकताओं, स्थितियों, परिवेशों और मान्यताओं में परिवर्तन लाता चलता है। इन परिवर्तनों को जीवन दृष्टि के रूप में ग्रहण करने की प्रक्रिया ही आधुनिकता है। व्यक्ति जीवन और सामाजिक जीवन में घटनाओं की बहुलता होती है। घटना-क्रम एक चले आते हुए क्रम में परिवर्तन लाते हैं। परिवर्तनों की यह प्रक्रिया जीवन को प्रभावित करती है। इन परिवर्तनों के अनुकूल जीवन-चक्र को ढालने का प्रयास करना ही आधुनिक होना है। आधुनिकता अमूर्त है अवश्य, लेकिन उसे व्यक्ति जीवन के स्पष्ट व्यवहारों, उसकी मानसिकता, उसके सोच और चिंतन में स्पष्ट अनुभव किया जा सकता है। अंग्रेजों के प्रभाव में आने से उदारवादी सुधारकों में जो दृष्टि-परिवर्तन हुआ उसमें आधुनिकता के तत्त्व खोजे जा सकते हैं। आधुनिकता हमेशा यथार्थ की भूमिका पर ही प्रतिष्ठित हो सकती है। और जब यथार्थ की स्थिति आधुनिकता के लिए आवश्यक है तब अपनी मिट्टी और संस्कृति की बात भी आधुनिकता के सदम में महत्वपूर्ण बन जाती है। हर देश और समाज की अपनी एक विशिष्ट संस्कृति होती है जो उसकी मिट्टी में से ही उभरती है। अतः आधुनिकता का तत्त्व कहीं-न-कहीं परिवेश की मिट्टी और संस्कृति से भी जुड़ा होता है। विदेशी तत्वों को, जब तक यह मिट्टी आत्म-सात नहीं कर लेती, तब तक विदेशी आधुनिकता उस देश की आधुनिकता नहीं बन सकती। और ऐसी विदेशी आधुनिकता को सायास प्रतिष्ठित करने का प्रयास भौडा हार्य और प्रदर्शन बन कर रह जाता है—स्थूल रूप से भी और अंतरंग दृष्टि से भी। वास्तविक और सही आधुनिकता जीवन की यथार्थ स्थिति तथा परिवेश की परंपरा, मिट्टी और संस्कृति से संपृक्त होती है। यदि यह संपृक्त नहीं है तो आपातित ‘आधुनिकता’ ओढ़ी हुई होने के कारण न तो जीवन की सहज प्रक्रिया से समन्वित हो पाती है और न जीवन को गतिशील बनाने में ही उसका कुछ योग निश्चित हो पाता है। उल्टे उससे जीवन में सभ्रम की स्थिति उत्पन्न होती है और ऐसी आधुनिकता अंधकचरे सोच वाले चिंतकों—कलाकारों का विलास मात्र बन कर रह जाती है।

किन्तु जब हम 'विकास' की बात करते हैं तो उसमें कही परंपरा से जुड़े रहने और साथ ही उससे मुक्त होकर एक नवीन स्वरूप ग्रहण करने की ध्वनि भी व्यजित होती है। इस नवीन स्वरूप की ग्रहणता को परंपरा के परिप्रेक्ष्य में ही आका और जाना जा सकता है। इस दृष्टि से आधुनिकता सापेक्षिक भी है। दूसरे शब्दों में, इसे परंपरा से विच्छिन्न करके नहीं देखा जा सकता—ठीक ऐसे ही जैसे किसी भ्रष्टाई को बुराई से अलग करके प्रतिष्ठित नहीं किया जा सकता। कोई वस्तु या भाव इसलिए भ्रष्टा है क्योंकि दूसरा भाव बुरा है। यह एक सापेक्षिक स्थिति है। आधुनिकता इसी अर्थ में आधुनिक है कि वह परंपरा अथवा प्राचीन, से भिन्न है। लेकिन भिन्न होते हुए भी उससे जुड़ी हुई है। आधुनिकता को समझने के लिए उसके परंपरा से जुड़ी होने और साथ ही उससे भिन्न होने की स्थिति और सत्य को समझना बहुत आवश्यक है। इसके साथ-साथ यह समझना भी आवश्यक है कि आधुनिकता एक ऐसी प्रक्रिया है जो परंपरा से आगे की ओर, विकास और वर्द्धन की ओर उन्मुख होती है। और प्रकृति में हमेशा इसी विकास और वर्द्धन की प्रक्रिया चलती आयी है और इसीलिए प्रत्येक अगला युग अपने पिछले युग के अनुभवों और मानसिकता से पीड़ित होता हुआ भी, उससे अधिक गतिशील वैचारिकता का वाहक होता है—यही गतिशीलता आधुनिकता है। यह प्रक्रिया निरन्तर चलती रहती है क्योंकि यह मानव मस्तिष्क की खोज है और चूंकि मानव का सोच कभी विश्राम नहीं लेता, इसलिए आधुनिकता का मार्ग भी कभी स्थिर नहीं हो पाता। प्रस्थिर अर्थात् सतत गतिशील भाव को कुछ निश्चित शब्दों में बाधने या पकड़ने का अर्थ उसे जड़ बनाने का गलत प्रयास करना होगा। इसलिए आधुनिकता को हमें इस जीवा-चक्र के मध्य एक अर्ध-विराम (,) के सदृश समझना चाहिए, इस पर कभी भी पूर्ण-विराम नहीं लग सकता। पूर्ण विराम लगाने का अर्थ इस की सहज सतत गतिशील प्रक्रिया में अवरोध उत्पन्न करने का प्रयास करना होगा।

सामान्यतः आधुनिकता को बाह्य साक्ष्य के आधार पर रेखांकित किया जाता है। बाह्य साक्ष्य से तात्पर्य है—रहन सहन, खान-पान, आदि। किन्तु यह आधुनिकता का स्थूल-स्वरूप है। आधुनिकता का वास्तविक तात्पर्य होता है विज्ञान-प्रसूत दृष्टि से। आधुनिकता वस्तुतः एक दृष्टि है जो वैज्ञानिक प्रक्रिया से विकसित होकर व्यक्तित्व और चिंतन के विकास की सूचक बनती है। कई अवसरों पर आधुनिकता को एक दर्शन के रूप में ग्रहण करने की भी गलती कुछ लोग करते हैं। लेकिन दर्शन की एक निश्चित स्थिति होती है। और निश्चितिकरण आधुनिकता का विलोम है। आधुनिकता को दर्शन की अपेक्षा दृष्टि मानना ही संगत है। इसी प्रकार कभी-कभी आधुनिकता को

‘वादात्मक’ खोल पहनाने का प्रयास भी किया जाता है। यह भी गलत है। ‘वाद’ बनाने से भी आधुनिकता की गति अवरुद्ध होती है—आधुनिकता अपने सही रूप में एक प्रक्रिया ही है और प्रक्रिया निरंतर गतिशील होती है। इस प्रकार आधुनिकता वैज्ञानिक दृष्टि से प्रसूत एक सतत गतिशील प्रक्रिया है जो सर्वदा नयी सबेदनाओं, नयी विचार भूमियों और नये जीवन सदमों को अर्थ देती हुई चलती है।

आधुनिकता की भांति जीवन का प्रवाह भी सतत गतिशील है। परिवर्तन सृष्टि का सहज-नियम है। यह सहज नियम ही व्यक्ति-जीवन की स्थूल और अन्तरंग आवश्यकताओं, स्थितियों, परिवेशों और मान्यताओं में परिवर्तन लाता चलता है। इन परिवर्तनों को जीवन दृष्टि के रूप में ग्रहण करने की प्रक्रिया ही आधुनिकता है। व्यक्ति जीवन और सामाजिक जीवन में घटनाओं की बहुलता होती है। घटना-क्रम एक चले आते हुए क्रम में परिवर्तन लाते हैं। परिवर्तनों की यह प्रक्रिया जीवन को प्रभावित करती है। इन परिवर्तनों के अनुकूल जीवन-चक्र को ढालने का प्रयास करना ही आधुनिक होना है। आधुनिकता अमूर्त है अवश्य, लेकिन उसे व्यक्ति जीवन के स्थूल व्यवहारों, उसकी मानसिकता, उसके सोच और चिंतन में स्पष्ट अनुभव किया जा सकता है। अंग्रेजों के प्रभाव में आने से उदारवादी सुधारकों में जो दृष्टि-परिवर्तन हुआ उसमें आधुनिकता के तत्त्व खोजे जा सकते हैं। आधुनिकता हमेशा यथार्थ की भूमिका पर ही प्रतिष्ठित हो सकती है। और जब यथार्थ की स्थिति आधुनिकता के लिए आवश्यक है तब अपनी मिट्टी और संस्कृति की बात भी आधुनिकता के सदम में महत्वपूर्ण बन जाती है। हर देश और समाज की अपनी एक विशिष्ट संस्कृति होती है जो उसकी मिट्टी में से ही उभरती है। अतः आधुनिकता का तत्त्व कहीं-न-कहीं परिवेश की मिट्टी और संस्कृति से भी जुड़ा होता है। विदेशी तत्त्वों को, जब तक यह मिट्टी आत्मसात नहीं कर लेती, तब तक विदेशी आधुनिकता उस देश की आधुनिकता नहीं बन सकती। और ऐसी विदेशी आधुनिकता को सायास प्रतिष्ठित करने का प्रयास भोडा हास्य और प्रदर्शन बन कर रह जाता है—स्थूल रूप से भी और अंतरंग दृष्टि से भी। वास्तविक और सही आधुनिकता जीवन की यथार्थ स्थिति तथा परिवेश की परंपरा, मिट्टी और संस्कृति से संपृक्त होती है। यदि यह संपृक्त नहीं है तो आयातित ‘आधुनिकता’ ओढ़ी हुई होने के कारण न तो जीवन की सहज प्रक्रिया से समन्वित हो पाती है और न जीवन को गतिशील बनाने में ही उसका कुछ योग निश्चित हो पाता है। उल्टे उससे जीवन में संभ्रम की स्थिति उत्पन्न होती है और ऐसी आधुनिकता अंधकचरे सोच वाले चिंतकों—कलाकारों का विलास मात्र बन कर रह जाती है।

कला के त्रिपार्श्व द्वारा इतिहास की व्याख्या

●
रमेश कुंतल भेघ

ऐतिहासिक भौतिकवादियों, नूतनशास्त्रियों तथा समाजशास्त्रियों ने ऐतिहासिक दशाओं के माध्यम से कला की सामाजिक व्याख्याओं की परंपरा जारी रखी। लेकिन कुछ 'कलावादी' समाजशास्त्रियों ने प्रासंगिक रूप से कला-प्रिग्म के माध्यम से इतिहास की सौंदर्यबोधवादी व्याख्याएँ प्रस्तुत कीं जिनमें फिलिडस पेट्री, पाल लाइगेटी, बी० डी० लाप्रेद, डेनिलेवस्की (1822-1855), फ्रैंक चैंबर्स, वाल्टिमार् डियोना आदि प्रमुख हैं। इनके अलावा स्पेंग्लर, टायनबी, सोरोकिन आदि ने भी एक बृहत् पर इसी तरह का अधिक समर्थन किया है। मूलतः यह धारा हीगेलीय आदर्शवादी द्वंद्वमान की एक नावात्मक अन्विति है जो भौतिक आधारों से निर्वासित (Alienated) है। इसके अंतर्गत कला का उद्भव आत्मचैतन्य (Spirit) के कालानुरूप आत्मसाक्षात्कार करने की प्रक्रिया है, अर्थात् विचार (Idea) ही देशकालपरक इतिहास के नियता है।

इन अधिकांश कलावादियों के मूल स्रोत हीगेलीय हैं। अतः हीगेल की कला व्यवस्था के मूल सिद्धांतों को दुहराना यहाँ समीचीन होगा।

आत्म (Spirit) या प्रत्यय (Idea) के कालानुरूप आत्मसाक्षात्कार करने की प्रक्रिया में ही कला का उद्गम सन्निहित है। इस प्रक्रिया की तीन अवस्थाएँ (Stages) और तदनुरूप तीन कोटियाँ (Types) हैं,

पहली अवस्था और पहली कोटि प्रतीकात्मक (Symbolic) है। इसमें मूल (Matter) प्रत्यय या विचार (Idea) पर हावी होता है तथा प्रत्यय या विचार

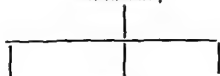
ऐंद्रियिक रूपों में पर्याप्त अनिव्यक्ति नहीं पाता। इसकी परिणति वास्तुशास्त्र में होती है;

दूसरी अवस्था और दूसरी कोटि क्लासिकल (Classical) है। इसमें विषय वस्तु (Content) एवं रूप (Form) की पूर्ण एकता होती है। इसकी परिणति शिल्पशास्त्र में होती है; तथा

तीसरी अवस्था और तीसरी कोटि रोमांटिक (Romantic) है। इसमें प्रत्यय या विचार भूत पर हावी हो जाता है अर्थात् क्लासिक की एकता भंग होती है तथा प्रतीकात्मक का प्रतिपक्ष हो जाता है। इसकी परिणति चित्रकला, संगीतशास्त्र और काव्य में होती है।

ये तीन अवस्थाएँ और कोटियाँ अपनी तदनु रूप कलाओं की ही नहीं होतीं बल्कि प्रत्येक कला को भी इन तीनों—प्रतीकात्मक, क्लासिकल एवं रोमांटिक अवस्थाओं से होकर गुजरना नाजिमी है। उदाहरण के लिए प्रतीकात्मक वास्तुकला की कोटि को भी क्रमशः प्रतीकात्मक, क्लासिकल एवं रोमांटिक अवस्थाओं से गुजरना पड़ता है। इस तरह हीगेल ने अवस्थाओं एवं कोटियों के क्रम को एक परम नियम बना दिया है जिसका आधार चाद-प्रतिवाद समन्वय है। लेकिन यहां रेखांक (लाइनियर) क्रम भी गुंथा है :—

सलित कलाएं



प्रथम भाग :	प्रतीकात्मक	क्लासिकल	रोमांटिक
पूर्णसाक्षात्कार के लिए भूत और तकनीक	भूत और तकनीक, पर्याप्त	सर्वाधिक कम पर्याप्त	सर्वाधिक कम पर्याप्त

द्वितीय भाग : सर्वाधिक पर्याप्त	प्रतीकात्मक	क्लासिकल	रोमांटिक
तृतीय भाग : वास्तुकला	शिल्प, चित्र, काव्य, संगीत	शिल्पकला, वास्तु, चित्र, काव्य, संगीत	चित्रकला, वास्तु, संगीत, काव्य, शिल्प

हीगेल के अनुसार पहली कोटि (वास्तु) का उत्कर्ष मिस्री, चीनी तथा भारतीय कला में, दूसरी (शिल्प) का विशेषतः यूनानी कला में तथा तीसरी (चित्र, संगीत, काव्य) का स्वकालीन यूरोप में। हीगेल ने इस धारणा में सस्कृति तथा शैली, दोनों को भी सबद्ध किया है जिसका उपयोग नृत्यशास्त्री क्रोबर् ने किया। अपने प्रतिभासिक विश्वास के कारण हीगेल ने इन परिकल्पित अवस्थाओं को ऐतिहासिक मानकर वास्तविक ऐतिहासिक अवस्थाओं को नजरअंदाज कर दिया।

इसी परंपरा में कलावादी समाजशास्त्रियों ने भी दो क्रम रचे :

(क) कला-संघटनाओं (Art-phenomena) के विकास तथा प्रसुमन का कोई एकरूप (Uniform) क्रम और

(ख) इस क्रम के माध्यम से सामाजिक-सांस्कृतिक घटनाओं के परिवर्तन का भी तदनुरूप एकरूप क्रम।

इन्होंने इसी संदर्भ में दो बुनियादी सवाल उठाये : (अ) क्या सभी सस्कृतियों में कलाओं के विकास एवं प्रसुमन का कोई एकरूप क्रम होता है ? यदि है, तो —

(ब) क्या हम इन नियमों के द्वारा इतिहास की संघटनाओं की सौंदर्यबोधवादी व्याख्या कर सकते हैं ?

इस धारा के अंतर्गत सबसे पहले डेनिलेवस्की को लिया जा सकता है क्योंकि वे हीगेलीय चक्र से मुक्त तथा पूर्व-डाविनवादी जीवशास्त्र से यद्ध है। अतः वे सक्रमण की एक अच्छी मिसाल पेश करते हैं।

डेनिलेवस्की ने 'सस्कृति' के बजाय 'सांस्कृतिक-ऐतिहासिक टाइपो' (Culture-historical types) या सम्प्रदायों के अंतर्गत इतिहास, सम्प्रदाय और सस्कृति का समाहार किया। उन्होंने प्रत्येक संस्कृति की मौलिकता और व्ययक्तिक विशेषता को अधुण माना है। प्रत्येक संस्कृति के संगठन की एक आधारभूत योजना (Basic plan) तथा एक आधारभूत सिद्धांत (Basic principle) होता है जो उन्हें अन्य टाइपो से पृथक् करता और रसता है। वे यह मानते हैं कि जीवधारी मनुष्यों की तरह सस्कृतियों का भी जीवन-क्रम होता है और उनकी दीप्ति केवल कुछ शताब्दियों तक ही रहती है। इसके पश्चात् वे रिक्त होकर हमेशा के लिए मर जाती हैं। डेनिलेवस्की संस्कृति को शैली या समाज की अपेक्षा जाति से जोड़ते हैं। जातियों के माकॅंटाइप ही मानो 'जातीय सामग्री' (Ethnographic material) है। अतः उनके अनुसार प्रत्येक

प्रधान सम्प्रदाय मौनिक, विलक्षण और अधुनशील होती है जिसका निर्माण आधारभूत योजना के अनुसार होता है। यह धारणा विकासवादी डार्विनवाद के पूर्ववर्ती जीवशास्त्र के सादृश्य पर विकसित हुई है। दूसरे, इन सम्प्रदायों का जीवन सीमित होता है और वे एक दूसरे को स्थानापन्न करती हैं। यह धारणा साम्राज्यों के उत्थान और पतन के प्रबोध से मंचालित है। तीसरे इन सम्प्रदायों के विशेष गुणों तथा सामान्य गुणों के आधार पर इतिहास का व्यापक अभिज्ञान हो सकता है।

डेनिलेवस्की सम्प्रदायों को नियंत्रित करने वाले कई नियमों का भी विधान करते हैं। पहले नियम के अनुसार प्रत्येक जाति एक भाषा या भाषा-समूह के द्वारा संस्कृति का उन्नयन करती है। दूसरे के अनुसार प्रत्येक जाति की वंशीय विशेषताओं के अनुसार उनकी संस्कृति की मौलिकता और विलक्षणता प्रकट होनी है। तीसरे के अनुसार स्वतंत्र जाति ही संस्कृति का विन्यास कर पाती है। चौथे के अनुसार एक संस्कृति की आधारभूत योजना (Grundlagen) अहस्तांतरणीय होती है। यद्यपि अन्य संस्कृतियों से वह प्रभावित अवश्य होती है। तथा, पाचवें नियम के अनुसार इन संस्कृतियों के विकसित होने में लंबा समय लग सकता है किन्तु इनके फूलने का समय थोड़ा होता है। इसके बाद उनकी मृत्यु हो जाती है। इस धारणा के अनुसार वे संस्कृति-जीवन के तीन युग मानते हैं : प्राचीन युग में संस्कृति अपनी जातीय सामग्री से उत्थानित होकर अपना निश्चित स्वरूप प्राप्त करती है, मध्य युग में वह अपनी राजनीतिक स्वतंत्रता प्राप्त करती है, तथा प्रौढ़ता या उत्कर्षयुग में वह अपने मूल्यों तथा आदर्शों को प्राप्त करती है। इसके बाद या तो वह चीनी और हिन्दू संस्कृतियों की तरह एकांतिक (Solitary) होकर निर्जीव हो जाती है, अथवा यूनानी और मिस्री संस्कृतियों की तरह अन्य संस्कृतियों में संक्रमित (Transmitted) हो जाती है। डेनिलेवस्की प्रत्येक संस्कृति को एक आद्य प्रतीक भी प्रदान करते हैं : उदाहरणार्थ यूनानी संस्कृति का आधार सौंदर्य की अनुभूति एवं अभिव्यक्ति थी; चीनी संस्कृति का आधार व्यावहारिक उपयोगिता तथा भारतीय संस्कृति का आधार कल्पना एवं रहस्यवाद था। ये आद्य प्रतीक कालक्रम में घटते-बढ़ते रहते हैं।

रूसी डेनिलेवस्की मानव समाज के बजाय रूसी जाति के ऐतिहासिक अनुभवों तथा संघर्षों का ही उदासीकरण करते हुए प्रतीत होते हैं। वे यूरोप के विरोध में रूस को प्रतिबद्ध करते हैं। अतः उनमें फ्रांसीसी तेज जैसा उन्मेष नहीं है। डेनिलेवस्की विश्वेतिहास की मानवता की भूमिका खोजने के बजाय जातियों की अंतर्मुंती परिकल्पनाएं करते हैं। उनके अनुसार संस्कृति की उत्पत्ति मनुष्य, या सामाजिक समूह

या वर्ग न करके समग्र जातियाँ करती है। हुए, मंगोल और तुर्क जातियों की ऐतिहासिक भूमिका मरणोन्मुख संस्कृतियों को जीर्ण-शीर्ण करना रही है। अतः ये नकारात्मक हेतु रही हैं। जर्मन तथा अरब जैसी जातियों ने नकारात्मक के साथ-साथ निर्माणात्मक सांस्कृतिक कार्य भी किए हैं। इसके अलावा कुछ जातियाँ इन दोनों में से कोई भी भूमिका न निभाकर अकुरित होती ही मुर्झा गईं। जातियों को सामाजिक परिस्थितियों तथा विकास के चरणों से काटकर देखने का डेनिलेवस्की का यह दृष्टिकोण संस्कृति को टाढ़प बनाने के साथ-साथ आदिम भी बना देता है।

डेनिलेवस्की की महत्ता इस बात में है कि वे रूसी इतिहास में इतिहासतत्व (Historiology) खोज लेते हैं और रूसी-स्लाव जाति को भविष्य के इतिहास की नियामक मानकर संस्कृतियों को जातियों से जोड़ देते हैं। फिर भी, उनकी उत्थान-पतन वाली धारणा स्पेंगलर, टायनबी, क्रोवर आदि की स्थापनाओं का आधार नहीं; संस्कृति के मूल तत्त्व की परिकल्पना हीगेलीय प्रवृत्ति-अवस्था चक्र में भी फिट हो गई; तथा जातीय संस्कृति की धारणा नृत्वशास्त्रियों के सांस्कृतिक पैटर्नों को कलात्मक विवेक देने में समर्थ हुई। उपर्युक्त कारणों से निकोलाई ई० डेनिलेवस्की की भूमिका अधिक महत्त्वपूर्ण है।

कुछ अगली बारीकियों को स्पष्ट करने के लिये हम क्रमबद्ध करके पिन्डर्स पेट्री को लेते हैं। सन् 1911 में प्रकाशित 'दि रिबोल्यूशन आफ सिविलाइजेशन' नामक अपनी पुस्तक में उन्होंने अपनी स्थापनाएँ की हैं। उन्होंने किसी एक प्रदत्त संस्कृति के बारे में स्थापनाएँ करते हुए कहा कि उसमें सभी ललित कलाएँ केवल एकसाथ फलती-फूलती ही नहीं, बल्कि अन्य की अपेक्षा कुछ अपने आदिम प्रारूपों से जल्दी से निकल कर एक मुक्त (Free) एवं ललित (Fine) रूप की ओर भी बढ़ जाती है। प्रत्येक कला के आदिम प्रारूप से मुक्त एवं ललित रूप में परिपक्व विकास के अवधि-चरण होते हैं जिन की समयसीमा तो खींची नहीं जा सकती लेकिन चार चरण अवश्य तय किये जा सकते हैं। इस हिसाब से प्रथम चरण में वस्तुकला एवं शिल्पकला, दूसरे में चित्रकला, तीसरे में साहित्य, तकनीक, संगीत, नैदातिक विज्ञान, तथा अंतिम और चौथे चरण में धन (Wealth) विकसित होता है। मित्रसंस्कृतिवादी पेट्री ने अपनी मिस्री खोजों को ही भूमध्यसागरीय और यूरोपीय सम्यताओं पर लागू कर दिया है। उनका क्रम-शिल्प, चित्र, साहित्य, तकनालोजी और धन—भी प्रामाणिक नहीं है। इन विकास-चरणों की संस्था तय करने का कोई सैद्धांतिक आधार नहीं है क्योंकि ये चार से कम या ज्यादा भी हो सकते हैं। पेट्री ने प्रत्येक चरण में जिन कलाओं के मुक्त एवं

ललित रूपों का निर्देशन किया है उनके क्रम का भी कोई तर्कसंगत कारण नहीं दिया। इसके अलावा प्रत्येक कला के आदिम प्रारूप बनाम मुक्त एवं ललित रूप के बीच कोई फर्क नहीं बताया गया है। अतः केवल यूरोप—और कई विभिन्न सांस्कृतिक इकाइयों में बड़े यूरोप—के आधार पर यह वैश्विक (Universal) स्थापना संसार की सभी संस्कृतियों पर लागू नहीं की जा सकती। हा, इस सिद्धांत में देशों के आधार पर विकास-क्रम नहीं प्रस्तुत किया गया है। पेट्री आदिम प्रारूप के बाद पहला ललित रूप वास्तुकला का मानते हैं।

व्लादिमार डिबोना ने अपेक्षाकृत अधिक ठोस तथ्यों और प्रमाणों को इकट्ठा किया है। उन्होंने माइनोअन, यूनानी तथा यूरोपीय शिल्प के समसंबादी चरणों की तुलना करते हुए आदिमवाद (Archaism), शास्त्रीयतावाद (Classicism) और ह्रास (Decadence) के क्रम को निरूपित किया है। वे वृद्धि के समानांतर चरणों को मानने वाले हैं और इसके लिए उन्होंने आदर्शवाद-मथार्थवाद की ध्रुवातता का अंतर्गम किया है। डिबोना ने केवल कला-शैलियों का नहीं, बल्कि सूक्ष्म विस्तारों का गहराई से परिचय दिया है। नेत्रों, कानों, मुखों, मुस्कानों, सममंग मुद्राओं, भंग मुद्राओं, निर्वसनता, वेश-भूषणों, भंगिमाओं, संवेगात्मकता, असंवेगात्मकता, भाववाद, मूचित्र की उपस्थिति और अनुपस्थिति आदि का बड़ा ही ललित सौंदर्यात्मिक विवेचन करते हुए उन्होंने कहा है कि कलाकार के कौशल की कमियों तथा अनुभव की कमियों से Palcalithic, Neoeithic यूनानी (Greco-roman) तथा ईसाई चित्रकला शुरू हुई है। यह इनका आदिमवादी रूप है। इनका उत्कर्ष क्लासिकल युग में हुआ तथा उसके बाद इनका ह्रास या अवनति शुरू हुई। ई०पू० पाचवीं शती के यूनानी शिल्प और पूर्व बारहवीं तथा बारहवीं शती के शिल्प के बीच, पाचवीं शती के यूनानी तथा तेरहवीं शती के यूरोपीय, चौथी से चौदहवीं शती के यूनानी और तीसरी शती की हैलेनिक कला के बीच उन्होंने समसंबाद ढूंढा है। इस भांति ज्ञानाब्दियों के मध्यांतरों की दूरी से पृथक् कलाओं में वे रेखांक विकास के स्थान पर निश्चित तात्त्विक विकास को स्वीकार करते हैं। इस विकास में तादात्म्य के बजाय सादृश्य ही प्रधान है। उन्होंने अपनी इस योजना को शंखवृत्तात्मक (Spiral-like) कहा है जिसमें कोई भी वृत्त दूसरे को न छूकर भी किसी भी अन्य वृत्त से जुड़ जाता है। डिबोना का यह अध्ययन बाल्फिनर के शैलीगत अध्ययनों से तुलनीय है।

इस भूमिका में हम पाल लाइगेटी की स्थापनाओं को ले सकते हैं। सन् 1926 में हंगरी निवासी कलावादी ने कला-संस्कृति में दोलनों (Oscillations) की गता पाई जिन्हें

उन्होंने तरंगों (Waves) कहा : सन् 910 से 1910 तक उन्होंने मात उर्मियों को प्राप्त किया जिनमें 120 से 170 वर्षों का तरंगदैर्घ्य है और जिनका घ्रात 140 वर्षों का है। एक वैज्ञानिक रूपक का व्यवहार करके लाइगेटी ने बताया कि पहली तीन तरंगों में रोमोनेस्क और गोथिक कला शामिल हैं, बाद की ढाई तरंगों में रेनसा और बरोक कला, तथा अंत की डेढ़ तरंगों में रोकोको, क्लासिसिज्म, रेनसावाद और इंप्रेशनिज्म शामिल हैं। लाइगेटी ने थोड़ा व्यापक फलक चुना। उन्होंने केवल यूरोपीय ही नहीं, यूनानी एवं मिस्री कलाओं का भी आधार लिया। उन्होंने पेट्री सम्मत वास्तु-शिल्प-ऐक्य को तोड़कर वास्तु-शिल्प-क्रम को विकसित किया। उनके अनुसार 'प्रत्येक मस्कृति की शुरुआत वास्तुकला में और अवसान चित्रकला से होता है।' लाइगेटी ने पेट्री की कलासंस्था में कमी की तथा हीगेलीय वास्तु-चित्र-समन्वय रूप शिल्प को अलहदा किया। उन्होंने हीगेलीय अवस्था-त्रय के स्थान पर जैविक क्रम का अनुप्रवेश कराया जो आरम्भ-प्रौढता-जरा की त्रयी है। अतः कलाएं मानवीय विकास के अनुरूप ढल गईं वास्तुकला (शंशव), शिल्प (प्रौढता) और चित्र (जरा) के क्रम में। यह स्थापना कवित्वपूर्ण लेकिन अवैज्ञानिक है। यही प्रयोग स्पेंग्लर ने भी किया है। इस रुढ़ यात्रिकता को उन्होंने सभी महान मस्कृतियों के लिए शाश्वत नियम बना दिया। चित्रकला को ह्रासावस्था के साथ जोड़कर भी लाइगेटी ने दूरदर्शिता नहीं दिखाई। पहले मनुष्य को रहने के लिए शक्ति, श्रम-सुरक्षा और साधन की जरूरत ज्यादा थी और ये साधन प्रारम्भिक थे। अतः वास्तु का रूपांतरित होना स्वीकार किया जा सकता है। किन्तु चित्रकला का विकास और उत्कर्ष तो मानव एवं प्रकृति की सुरक्षा तथा कांत मंत्री की देन है तथा विकसित संस्कृति की उपज है क्योंकि रंगों का ज्ञान तथा रासायनिक लेपो का अनुसंधान एक उच्चतर तकनीकी उपलब्धि होती है। यही नहीं, अगर लाइगेटी के अनुसार सभी मस्कृतियों को एक साथ लिया जाय अर्थात् विश्व-मस्कृति की इकाई की जाय, तो भी समयक्रम में यही एकरूपता पाई जाएगी। अतः वे यात्रिक निश्चयवाद (Mechanical determinism) में उलभ जाते हैं। उन्होंने शंशव मस्कृतिया (मिस्र), प्रौढ मस्कृतिया (यूनान और रोम) तथा जीर्ण संस्कृतिया (आधुनिक) भी परिकल्पित की। अतः वास्तु (शंशव), शिल्प (प्रौढता) और चित्र (जरा) के साथ इन्हे भी जोड़ा। उन्होंने इस नितात सीमित संयोग को भी स्वेच्छापूर्वक अनुकूल मस्कृतिया चुनकर लायू किया। जबर्दस्ती एक नियम बनाने के रुझानों से संचालित लाइगेटी बहुत ज्यादा उलभे हुए हैं। विभिन्न शैलियों के असंवादी (Non-corresponding) चरणों में भी स्वतंत्र रूप से कई समान गुणों का सवाद तो होता है किन्तु यह अप्रामाणिक (accidental) ही है। किन्तु विकास या वृद्धि के ढाँचे के

जन्मजात गुणों की वजह से जब शैलीगत सहसंवाद होते हैं तब उनमें नियम का प्रतिभास हो सकता है। असंख्य एवं बहुविध समानांतर दृष्टांतों को एकत्र करने पर ही ऐसा कोई नियम या न्याय मोचा जा सकता है (भगर वे दृष्टांत परस्पर आश्रित न हों)। स्वयं लाइगेटी ने ही इप्रेशनिज्म के गुणों का अनुशीलन करते हुए बताया है कि यूरोप में उन्नीसवीं शती की चित्रकला के उत्तरार्द्ध में उदित होने वाले वे गुण स्वतंत्र रूप से पंद्रहवीं शती के जापानी चित्रकार शेशू के चित्रों में भी विद्यमान थे। अतः गुणों में सादृश्य का अभिज्ञान अपेक्षाकृत आसान है, सांस्कृतिक पैटर्नों के अंतर्विरोधों को समझने बिना ऐसी स्थापनाएं परिकल्पी (Speculative) हो रह जाती हैं।

बी० द लाप्रेद ने भी इसी भाँति की परिकल्पनाएं की हैं। उन्होंने हीगेल तथा लाइगेटी की भूमि पर कुछ संशोधन जरूर किया है लेकिन वे भी हीगेलीय प्रतिभासिक पूर्वाग्रहों से विमुक्त नहीं हो सके। सबसे पहले उन्होंने कलाओं के स्थान पर कलात्मक वृत्तियों को लिया; फिर कलाओं की अभ्यस्त त्रयी में संगीत को जोड़कर उसका विस्तार किया (यह हीगेलीय द्वंद्वन्याय की त्रयी का स्वलन है) और अंत में प्रत्येक कला के प्रयोजन (हीगेलीय आत्मा के साक्षात्कार की रगत पर) स्पष्ट किये; उदाहरणार्थ वास्तुकलावृत्ति ईश्वरोन्मुख; शिल्प एवं चित्रकलावृत्ति किसी आदर्श अभिव्यक्ति या यथार्थ मनुष्य से प्रेरित; तथा संगीतात्मकवृत्ति बाह्य ऐंद्रियिक जगत् की ओर उन्मुख होती है। लाप्रेद ने अपेक्षाकृत अधिक विश्व संस्कृतियों का समावेश करके अपनी स्थापना को और भी सिलसिलेवार बनाया। विश्व-संस्कृति की एक इकाई के बजाय विश्व-संस्कृतियों का एक पुंज मानकर, तथा कलाओं के बजाय कलावृत्तियों को ग्रहण करके उन्होंने इस धारा को थोड़ा-सा-संगत बनाया। उनके अनुसार पौराणिक कला (भारतीय, मिस्री, फारसी, चीनी) प्रमुखतः वास्तुकलात्मक; यूनान और रोम की कला प्रमुखतः शिल्पात्मक, मध्यकालीन यूरोप की ईसाईकला मुख्यतः भावात्मक (Malerisch) तथा आधुनिक समय की कला मूलतः संगीतात्मक है।

फ्रैंक चैंबर्स और बोवेट ने भी कुछ पहल की हैं। 'साइकल्स ऑफ टेस्ट' (1928) में उन्होंने संभवतः सृजन-आत्मक (Creative) और सचेतन (Conscious) चरणों को प्रतिपादित किया है। प्राचीन यूनान और रोम, तथा दुबारा यूरोप में, कला महान थी लेकिन वह अपने क्रियाधर्म (Function) तथा प्रयोजन (Mission) के प्रति अचेत थी, क्योंकि कलाकार की वैयक्तिकता से उसे कोई लगाव नहीं था। कलाकृति ही केंद्र में थी। लेकिन कला की सचेतना के आविर्भाव के साथ ही कलावाद उभरा, तथा संग्राहक और सहृदय समालोचक उदित हुए। अतः महानता तथा व्यक्तित्व की पूजा

गुरु हो गई। चैंबर्स ने साहित्य तथा साहित्यिक आलोचना को अपना उपजीव्य बनाया। उन्होंने यह पाया कि प्राचीन यूनानी तथा यूरोपीय कलाएँ एक सद्गुण चरणों से गुजरी हैं। पहले सृजनात्मक चरण में सौंदर्य या कला चरम मूल्य नहीं थे, बल्कि धर्म, नीति, देशभक्ति, नागरिक गुण आदि की प्रमुखता थी। ई०पू० चौथी शती तक का यूनान, और रेनैसा एवं बलसिसिज़्म के पतन काल तक का यूरोप ऐसे अन-सौंदर्यतात्त्विक सौंदर्यमूल्यन के दौर में था। इसकी तुलना में दूसरे सचेतन चरण में सौंदर्य परममूल्य हो गया और कला श्रेष्ठता के शिखरों को छूने के बजाय विघटित तथा ह्रासोन्मुख होती गई। “बोवेट ने हीगेल के बजाय विक्टर ह्यूगो को आधार बनाया। ह्यूगो के मुताबिक प्रत्येक जन (People) का साहित्य तीन क्रमिक चरणों से गुजरता है: प्रगीतात्मक (Lyrical), महाकाव्यात्मक (Epical) और नाटकीय (Dramatic)। समाज की प्रत्येक अवस्था के अनुरूप काव्य के तीन चरण होते हैं: आदिम समय का काव्य प्रगीतात्मक, प्राचीन समय का महाकाव्यात्मक तथा आधुनिक समय का नाटकीय। ‘आदिम युगों में मनुष्य मन्त्रोच्चार करता है युवावस्था में वह प्रगीतात्मक होता है, प्रार्थना उसका समग्र धर्म होती है, वीरगति (Ode) उसका समग्र काव्य।’ अपेक्षाकृत बड़े समूहों और साम्राज्यों के उदय होने पर लड़ाइयाँ तथा अन्य वीरकार्य प्रकट होते हैं जिससे “मनुष्य महाकाव्यात्मक हो जाता है।” तदुपरांत सामाजिक जीवन की जटिलता के साथ नाटक का, चिंतन, निराशा और दया का आविर्भाव होता है। तब काव्य नाटकीय हो जाता है। ह्यूगो इस वैश्वक नियम को प्रामाणिक मानते हैं। सारांश में ह्यूगो-बोवेट नियम के अनुसार साहित्य “प्रगीतात्मक-महाकाव्यात्मक-नाटकीय चरणों” में से गुजरता है। वास्तव में यूनान और भारत की जैसी संस्कृतियों में महाकाव्य शीर्षस्थ हैं। कई संस्कृतियों में नानाभाति के भेद-विभेद हैं जिसकी वजह से ये नियम अनुमान ही बनकर रह जाते हैं। इस नियम की विशेषता यही है कि यह हीगेलीय चक्र से यथासंभव मुक्त होकर फ्रांसीसी यथार्थबोध का आहरण करता है।

पित्रीय सोरोकिन का दृष्टिकोण कोपरनिकन कहा जाता है। वे इतिहास को सामाजिक एवं सांस्कृतिक प्रवृत्तियों का विश्लेषण मानते हैं और सामाजिक-सांस्कृतिक व्यवस्था को स्वीकार करते हैं। उन्होंने स्पेंगलर तथा टायनबी की इसलिये भी आलोचना की है कि वे संस्कृतियों की आंतरिक एकता के बजाय उनके समूहों (Cozeries) पर बल नहीं देते हैं। तदपि सोरोकिन के अनुसार सम्यताएं प्रासंगिक (Accidental) हैं। इनके अर्धपूर्ण व्यवस्था के स्थान पर विशाल सवर्ग (Vast categories) होते हैं। वे सम्यताओं में कार्यकारण न्याय तथा अर्धपूर्ण सश्लेषण जोड़ने के पक्ष में भी नहीं हैं। न तो उनकी जीवन-रेखा होती है, न वृद्धि और न ही मृत्यु। इस तरह वे स्पेंगलर का

प्रतिवाद करते हैं। इसके बावजूद भी सोरोकिन "सांस्कृतिक व्यवस्थाओं" में आंशिक संश्लेषण (Integration) स्वीकार करते हैं। सांस्कृतिक व्यवस्था की अपनी परिभाषा के अंतर्गत वे भाषा, धर्म, ललित कलाएँ आदि जैसे मानवीय संस्कृति के सबगों को ग्रहण करते हैं। इसी तरह वे "परिव्यवस्थाओं" (Super-systems) या अति-व्यवस्थाओं में भी संश्लेषण स्वीकार करते हैं जिनमें समाज एवं संस्कृति संयुक्त हैं। यह धारणा मार्क्सिय परिगठन (Superstructure) में प्रभावित है। वस्तुतः सम्यताएं आंशिक रूप से ही सश्लिष्ट होती हैं किन्तु सोरोकिन भी स्पेंगलर के समान एक दूसरी अति को छूते हुए दृष्टिगोचर होते हैं।

वे चार प्रकार की कला-संघटना मानते हैं : भावनात्मक (Ideational), गोचरता परक (Sensate), आदर्श समन्वयवादी (Eclectic) तथा आदर्शवादी (Idealistic)। भावनात्मक संस्कृति के प्रतिपाद्य अतींद्रिय तथा अवुद्धिमत्तापूर्ण विषय होते हैं और शैली प्रतीकात्मक। यह संघटना श्रद्धा पर आधारित है और इसका साहित्य एवं कलाएँ धार्मिक विषयों तथा मिथकीय कथानकों से प्रचुर होती हैं। गोचरतापरक संस्कृति के विषय ऐंद्रियिक होते हैं तथा शैली मयार्थतापरक। यहाँ ऐंद्रियिक भोग और सांसारिक सुख प्रधान होते हैं। आदर्शवादी कला के विषय आंशिक अतींद्रिय तथा आंशिक ऐंद्रियिक होते हैं? शैली आंशिक रूप से आदर्शोक्त प्रकृतिकतावादी तथा आंशिक प्रतीकवादी एवं अन्यापदेशिक होती है। इस तरह में यह भावनात्मक एवं गोचरतापरक का समन्वय है। आदर्शसमन्वयवादी कला में प्रतिपाद्य, शैली और ध्येय की एकता नहीं होती। यह एक प्रकार से असश्लिष्ट-सी होती है अर्थात् समन्वित के बजाय गड़मड़।

सोरोकिन ने यह भी कहा है कि ये चारों कलारूप वस्तुतः सभी संस्कृतियों में, और एक ही संस्कृति के सभी कालों में मिलते हैं। निम्न सम्यताओं में इनका कोई भी एक रूप भिन्न होता है जो 'सांस्कृतिक व्यवस्था' तथा 'परिव्यवस्थाओं' पर निर्भर करता है। काल के क्रम में किसी एक कलारूप की प्रभुमत्ता का स्थान दूसरा कलारूप ले लेता है। श्रोवर के अनुसार "सोरोकिन की अनुक्रमणिका का तथा उनके चरित्र-विधायक मजमूनों का विश्लेषण यह पूर्णतः स्पष्ट कर देता है कि उनका "भावनात्मक परिगठन" संस्कृतियों के पूर्वकालिक या अभ्युदित युगों का, "गोचरतापरक" उनकी प्रौढ़ता और भवनति का; "आदर्शवादी" उनके चरमोत्कर्ष का (विशेषतया कला और दर्शन में); तथा असंबद्ध "आदर्श समन्वयवादी" वृहत् संस्कृतियों के बीच के प्रपकार युगों का समन्वयवादी (Corresponding) है।"

इस तरह सोरोकिन ने पुनरावृत्त तालो (Recurring rhythms) वाले और रेखाक विकास वाले इतिहास के कला-दर्शनो को स्वीकार नहीं किया। पहले के मूल में ध्रुवांतो के बीच आगे-पीछे दोलन की धारणा सन्निहित है। दोलन की कलावधि युगो की तरह लंबी तथा पीछियों की तरह छोटी हो सकती है। इसी तरह रेखाक क्रम में क्रांति-स्थिरता, उत्थान-पतन, संकट-उन्मेष, विघटन-संश्लेषण आकस्मिक मोड़ घटते हैं। अतः ये अधिक लाभदायक सिद्ध नहीं हुए।

क्रोबर, संस्कृति के स्थान पर अव्याख्यायित "उच्चमूल्यात्मक सांस्कृतिक पटन"¹ को आधार बनाते हैं। आश्चर्य है कि एक नृतत्वशास्त्री ने भी सृजनात्मक प्रतिभा वाले व्यक्तियों की अधिक सख्या के आधार पर सांस्कृतिक उत्थान, तथा कमी के आधार पर सांस्कृतिक पतन के काल का निवेश किया है। एक ओर तो वे इस उत्थान-पतन में प्रतिभाशाली मनुष्यों के बीच का अनुपात या मात्रा नहीं तय कर सकते, दूसरी ओर वे व्यक्तियों को वैयक्तिकता से विहीन करके उन्हें संस्कृति के सश्लिष्ट विकास का प्रतीक मानते हैं। इस तरह वे ध्रुवात (Poles) की धारणा को आधार बनाते हैं। उनके अनुसार प्रत्येक सम्य जाति की संस्कृति में दो, तीन, चार, पांच उत्थान-पतन वृत्त मिल सकते हैं। वे यह भी प्रतिपादित करते हैं कि संस्कृति के विकास क्रम में क्रमशः धर्म, कला और विज्ञान का उन्नयन होता है। अधिकांश मध्यकालीन युगों में कला तथा विज्ञान धर्मानुगामी होने के कारण अपेक्षणीय विकास तथा उन्नति नहीं कर सके। धर्म से स्वतंत्र होने पर ही ये तेजी से उन्नति करते हैं किन्तु पूर्णतः अकेले हो जाने पर इनका (कला एवं विज्ञान का) पतन हो जाता है। अतएव वास्तु-शिल्प-चित्र की त्रयी के स्थान पर क्रोबर धर्म, विज्ञान एवं कला, तथा उत्थान-पतन की द्वयी प्रस्तुत करते हैं। पहले वे शैली का संबंध प्रतिभा से स्थापित करते हैं; फिर शैली को कला से इतर अन्य सांस्कृतिक क्रियात्मकताओं में भी खोजते हैं, और अंततः सम्यताओं में शैलीवत गुणधर्मों (Properties) की संभावना तथा मात्रा की तलाश करते हैं। इस तरह वे शैली के अंतर्गत व्यक्तित्वों की छापो, सम्यताओं के स्वरूपों तथा संस्कृतियों के पैटर्नों का समावेश करते हैं। इन पैटर्नों के विलयन में वे पतन को केंद्रित कर देते हैं। सृजनात्मक प्रतिभाओं वाले व्यक्तियों की सख्या में कमी के कारण पतन होता है, तथा कमियों वाली संस्कृति का एक समृद्ध संस्कृति से मुकाबला होने पर भी पहली संस्कृति का विलयन हो जाता है। अतः उनके अनुसार सांस्कृतिक वृद्धि धनीभूत स्फोट (Burst)

1. "Style and Civilization" A. L. Kroeber, p. 134,
Cornell University Press, Ithaca, N.Y. 1957

या संचयन (Constellation) के द्वारा होती है। वे सांस्कृतिक उत्थान का कोई वश्वक नियम अथवा क्रमापन (Order) नहीं मानते। अलबत्ता वे यह मानते हैं कि संस्कृति में शिल्प का भ्रम्युदय पहले होता है, जबकि विज्ञान और साहित्य (उपन्यास) बाद में विकसित होते हैं क्योंकि इनके लिए बौद्धिक एवं सामाजिक विकास भी अपेक्षित है। वे यह भी स्वीकार करते हैं कि प्रत्येक संस्कृति को जब अपने विशिष्ट पैटर्न का सिद्ध अनुभव होता है तभी सांस्कृतिक प्रसुमन हो सकता है। वे निर्धारित पैटर्न कई चरणों में प्राप्त हो सकते हैं जिनके बीच में मध्यांतर भी क्रियाशील रहते हैं। वे यह भी मानते हैं कि एक देश की संस्कृति में एक पैटर्न-समूह के विलयन के बाद दूसरे या तीसरे या चौथे पैटर्न-समूह का उत्थान हो सकता है। जब कोई संस्कृति अपनी सभी सामग्री को पैटर्नों में संगठित कर चुकी होती है तब वह रिक्त होकर समाप्त हो जा सकती है। उनकी स्थापनाओं में यह त्रुटि स्पष्ट दृष्टिगोचर होती है कि विशिष्ट सांस्कृतिक पैटर्न के हेतु सृजनात्मक प्रतिभा वाले व्यक्तियों की सख्या को स्वीकार करने के बावजूद भी वे सामाजिक वर्गों तथा समूहों की सत्ता लक्षित नहीं करते। वे आरम्भिक सांस्कृतिक पैटर्न के प्रभाव को कई शतों में बांध देते हैं। मूलतः उसकी निर्देशक एवं संचायक भूमिका की ओर वे इशारा करते हैं। इस तरह आरम्भिक सांस्कृतिक पैटर्न एक सम्यता के प्रारम्भ तथा निश्चयवाद जैसे हो जाते हैं। अतः इन पैटर्नों में न ढल सकने वाली भगवती प्रतिमाओं की नियति भी असफलता हो जाती है। सारांश में हम कह सकते हैं कि क्रोबर सांस्कृतिक नृत्वशास्त्री तो रहे हैं, लेकिन समर्थ ऐतिहासिक समाजशास्त्री नहीं हो सके। जिस तरह स्पेंगलर ने प्रत्येक संस्कृति का उसके प्राथमिक प्रतीक (Prime symbol) में संक्षेप किया है, उसी तरह क्रोबर ने आरंभिक सांस्कृतिक पैटर्न में। स्पेंगलर ने भी एक संस्कृति की सभी शैलियों—लिपि प्रनिनिवेदन, सज्जा, शिल्प, काव्य, संगीत, दर्शन, विज्ञान, राजनीति की शैलियों—को इस अर्थ में समानक-रूपी माना है। कहा जा सकता है कि संस्कृतिरूप एकान्विति की अभिव्यजना में उनमें एक सर्वसामान्य गुण होता है। क्रोबर शैली को ऐसी ही भूमिका प्रदान करते हैं किन्तु बहुगुणमूलक शैली का संपादन करते हैं।

हम यही पाते हैं कि ये उपसिद्धांत परिकल्पी (Speculative) होकर रह गये हैं। धारा, उत्थान-पतन, ध्रुवात, ताल, तरंग, शंख-प्रोढ़ता-वृद्धता आदि के रूपको (Metaphores) का इनमें प्रचुर उपयोग हुआ है किन्तु इनका वैज्ञानिक प्रमापन अदेह-पूर्ण है। भौतिक जीवन और सामाजिक सबधों के ठोस तथा विपुल आधारों को लगभग गौण बनाकर केवल कला-प्रिज्म या संस्कृति को लेने पर हम सांस्कृतिक चेतना को तो प्राप्त कर लेते हैं, लेकिन ऐतिहासिक यथार्थता को प्रतीक बना देते हैं। इन स्थापनाओं

मे काल और स्थान को खंड-खंड करके भी विश्व का विचित्र संश्लेषण किया गया है। कलावधि के बावत भी ये धारणाएं विश्वासपूर्ण नियम नहीं दे पाती। डेनिलेव्मकी के 'उत्थान-पतन', पेद्री के 'रेखाक विकास' लाइगेटी के 'तरंग,' दियोना के 'शंखवृत्त,' ओवर की 'ध्रुवातता,' सोरोकिन की 'परिव्यवस्था' आदि की धारणाएं हमें सांस्कृतिक मूलतत्त्वों की ओर ले जाती हैं। बस। कला के क्षेत्र में ये उपसिद्धांत शैली को केंद्रीयता प्रदान करते हैं, और विषयवस्तु की दृष्टि से घर्मे, दर्शन और विज्ञान के प्रभावों को निवेदित करते हैं। किन्तु ये सामाजिक यथार्थता और भौतिक परिस्थितियों की निरंतर उपेक्षा करते हैं। अतः कला के प्रिन्स द्वारा इतिहास की व्याख्या के इन हीगेनीय स्थापनाओं के दावे सही साबित नहीं हुए। एक ओर तो इन्होंने माना कि कोई एक संस्कृति अथवा अनेक संस्कृतियों की कला-व्यवस्थाओं का नियत अस्तित्व है, दूसरी ओर ये व्यवस्थाएं उद्भव-समृद्धि-अवसान की त्रयी में बधी है, और तीसरी ओर मानव-जीवन की तरह इनकी भी शैशव-प्रौढ़ता-वृद्धता (बाद में मृत्यु?) की अवस्थाएं होती हैं। सोरोकिन² ने इन पर टिप्पणी करते हुए कहा कि हमें न तो यह पता है कि कला-व्यवस्थाओं के (और उनके माध्यम से संस्कृति के) शैशव-प्रौढ़ता-अवमान की क्या विशेषताएं हैं; न ही यह पता है कि एक अवस्था कब और कहा तथा क्यों और कैसे शुरू तथा खत्म होती है; एवं न यह ही पता है कि एक अवस्था कब और कहा तथा क्यों और कैसे शुरू तथा खत्म होती है; एवं न यह ही पता है कि एक अवस्था की कलावधि कितनी होती है? इसलिये इनका वैज्ञानिक मूल्य कुछ नहीं है।'

अतएव सामाजिक-आर्थिक अवस्थाओं के अनुरूप कला की ही नहीं, बल्कि कलात्मक वृत्तियों की प्रमुखता एवं प्रसार, दोनों के सबधों को लेना अवश्यभावी है। हम संस्कृतियों को सामाजिक-व्यवस्था-जन्मा पाकर ही अपेक्षाकृत एक बहुत बड़े वैज्ञानिक सत्य के सामने खड़े हो जाते हैं।

रंगमंच

आज का रंगजीवन : एक श्रंतर्थात्रि

फन्हैयालाल नंदन

मैं जब आमु में छोटा था तो गाँव की रामलीला में भाग लिया करता था। लेकिन तब यह बिल्कुल नहीं समझता था कि यह रामलीला हमारे भारतीय रंगमंच की एक कड़ी भी है और हिन्दी रंगमंच का एक प्रमुख भग भी। जब बड़ा हुआ, हिन्दी नाटक और रंगमंच के इतिहास को पढ़ा, तब पता चला कि जिस रामलीला में हम लोग मात्र मनोरंजन और प्रामाण्य सांस्कृतिक जीवन की भूलक देने के लिए भाग लिया करते थे, वह एक गुनिश्चिन्त परंपरा का हिस्सा है और हमारी नाट्य-परंपरा की एक अविरल कड़ी है। तभी यह भ्रम टूटा कि केवल नाटक या रामलीला ही हमारा रंगमंच नहीं है, इसमें नौटंकी, स्वाँग, भाँड, प्रहसन आदि सभी सम्मिलित हैं। कुछ में प्राचीन धार्मिक तागा परोया हुआ है तो कुछ में समसामयिक जनजीवन के प्रतिबिम्ब भाँकते हैं। हिन्दी रंगमंच की ये विविध इकाइयाँ समन्वित रूप से एक बहुत बड़ा सांस्कृतिक मंच प्रस्तुत करती हैं।

लेकिन जहाँ इन इकाइयों का परिचय पाया हिन्दी रंगमंच के क्रमिक विकास को पढ़ते हुए, वही यह भी पढ़ा कि हिन्दी का रंगमंच बहुत विकसित नहीं हो पाया। आगे चलकर यह फतवा पढ़ते-पढ़ते शक गया कि हिन्दी का अपना कोई रंगमंच नहीं है। इस फतवे को आदि-स्वर देने वाला कौन महापुरुष रहा यह तो मैं नहीं बट सकता, लेकिन उस मर्द के लाल ने इतना जहर कर दिया कि यह फतवा बर्द

की चोट पर विश्वविद्यालयी प्राध्यापकों और तथाकथित नाट्य-समीक्षकों की जवान पर चढ़ा रहा।

सोचा करता था कि हिन्दी का अपना कोई रंगमंच नहीं है तो फिर किस मापा का अपना रंगमंच है? ये समीक्षक और प्राध्यापकमण अखिल भारतीय रंगमंच के स्वरूप का कितना वृहत् ज्ञान रखते हैं कि उन्हें हिन्दी का रंगमंच छोटा ही नहीं, नगण्य लगता है। अगर हिन्दी का रंगमंच नहीं है तो भारतेन्दु हरिश्चंद्र के 'अधेर नगरी' की हम इतनी माला क्यों जपते आ रहे हैं, प्रसाद के नाटकों की लम्बी-चोड़ी व्याख्याएँ क्यों की जाती हैं! एकाकीकार रामकुमार वर्मा, विष्णु प्रभाकर, चंद्रगुप्त विद्यालकार, जगदीशचंद्र माधुर आदि के नाम हम रटते ही रहे और ये समीक्षक हिन्दी रंगमंच को नगण्य बताने में अपने अध्ययन का सारा गौरव खर्च करते रहे।

आखिर एक दिन वह भी आया जब विद्यार्थी के रूप से हटकर नाट्य-दर्शक के रूप में मैं नाटकों में विशेष दिलचस्पी लेने लगा और वह भी हिन्दी क्षेत्र में नहीं, अहिन्दी-भाषी क्षेत्र महाराष्ट्र में। मराठी का रंगमंच बड़ा समृद्ध है—यह भी मैंने खूब सुन रखा था। पहली बार एक उपनगर के हाल में एक मराठी नाटक देखने गया। रविवार की सुबह थी और हॉल खचाखच भरा हुआ था। मंचमुख मराठी रंगमंच समृद्ध लगा। समृद्धि कहीं से बरसती नहीं, बटन दबाने से भी नहीं आती। सांस्कृतिक समृद्धि धीरे-धीरे जन-जन के मानस में पतपती है, धीरे-धीरे बढ़ती है। मराठी का हर दर्शक, भले ही वह सही अर्थों में नाट्यधर्मी रुचि का हो या न हो, नाटक को देखने जाता है। इसीलिए नाट्यकर्मियों के मन में उत्साह पैदा होता है और वे उस पर निष्ठापूर्वक काम करते हैं। हिन्दी के नाटकों को देखने वाले नहीं होते, तो नाट्यकर्मियों हिन्दी के रंगमंच को किसके बूते विकसित करेंगे और किसके लिए करेंगे? जो लोग यह कहते पाये जाते हैं कि हिन्दी का अपना कोई विकसित रंगमंच नहीं है उनसे पूछिये कि आपने अभी हाल में हिन्दी का कौन-सा प्रदर्शन देखा, तो कई साल पहले का कोई प्रदर्शन बताकर चुप हो जाते हैं।

लेकिन असलियत कुछ दूसरी है। मैंने पाया कि भारतीय रंगमंच के संदर्भ में हिन्दी रंगमंच को अविकसित मानने वाले लोग आँखों में धूल भोक्ते आ रहे हैं। मैंने उत्तर भारत के स्वांग-तमाशों को भी देखा, नौटंकी को भी देखा, रामलीला को भी देखा और मराठी के तमाशे का स्वरूप भी देखा, यक्षगान का सुविकसित मंचन देखा, बँगला रंगमंच की जात्रा से परिचय प्राप्त किया, पंजाबी के नाटक देखे, गुजराती का लोकमंच और पुराना शास्त्रीय मंचन देखा, बंबई के 'देशी नाटक समाज' में हफ्तों लगाये और

तब यह निष्कर्ष निकाला कि हिन्दी का रगमच न केवल समृद्ध है, उसकी परंपराएँ समृद्ध हैं, उसकी परिकल्पनाएँ शुद्ध विचार-सरणियों से जुड़ी हुई हैं। सच कहे तो रगमंच तो भारतीय जन-जीवन में पिरोया हुआ है। आवश्यकता है तो केवल प्रोत्साहन के अभाव में बिखरती हुई इन इकाइयों की जीवन-शक्ति में प्राण फूँकने की। यदि इस तथ्य को भली प्रकार समझ लिया जाये तो हिन्दी के रगमच को विकसित ही नहीं, पर्याप्त विकसित कहे जाने में देर न लगे। जैसे फ़िल्मी संगीत के क्षेत्र में लोकधुनों को आधार बनाकर जो धुनें सिनेमा में आयी, उन्हें असाधारण लोकप्रियता प्राप्त हुई। उसी प्रकार हिन्दी क्षेत्रों का लोकमच यदि नयी परिकल्पनाओं के साथ प्रस्तुत किया जाये तो असाधारण विकास का आभास सामने आने लगेगा। इसे कौन नहीं मानेगा कि राजस्थान और गुजरात की भवाई शैलियाँ ही मणि मधुकर के 'छत्रमंग' की सफलता का कारण रही हैं ! लोकमच की विशेषता यह होती है कि इसमें समसामयिक जीवन को प्रतिबिंबित करने वाले पक्ष अनायास जुड़ते चले जाते हैं।

रामलीला में आप परंपरा की समृद्धि को गतो प्रदर्शित कर ले, लेकिन जन-जीवन की दैनंदिन समस्याओं को गाँव का भाँड़ या स्वाँग करने वाला जितनी जल्दी अभिनय के माध्यम से उतारता है उतनी जल्दी रामलीला का कोई पात्र नहीं उतार पाता। ऐसा नहीं कि रामलीला में उनका समावेश वर्जित है या असंभव है। ऐसा होता तो हमारे गाँव के कामता रामलीला में पेदुराजा बनते-बनते आज के मनचले दशक का मन कैसे मोहते ! आखिर समसामयिक जनजीवन परंपरा में भी मुखरित होने का अवसर खोज ही लेता है। स्वाँग-तमाशे में वे तत्त्व जल्दी समाहित हो जाते हैं, सभ्रातृ मंच पर आने में थोड़ी देर लग जाती है।

रगमच का जो स्वरूप पिछले सालों यानी करीब पिछले दो दशकों में विकसित हुआ है, वह है मापागत सीमाओं को तोड़कर एक समन्वित भारतीय रगमच का। मतलब यह कि कन्नड में अगर शिवराम कर्ंद्य का यक्षगान उस क्षेत्र की श्रेष्ठ मंचीय उपलब्धि है तो वह मराठी में भी अवतरित होती है, हिन्दी में भी और बँगला में भी। उसके अभिनय के कुछ तत्त्व फिर धीरे-धीरे दूसरी मापायों के पारंपरिक रगमच के मूल तत्वों को प्रभावित करते हैं और इस तरह एक परंपरा समृद्ध होती हुई नई शैलियों के समावेश के साथ आगे बढ़ती रहती है।

पिछले दो दशक में हिन्दी रगमच ने भी इस तरह अभूतपूर्व प्रगति की है। भारतीय रगमंच भाषा की सीमाएँ तोड़कर सही अर्थों में भारतीय होकर चला। विजय तेंदुलकर का 'गिधाड़े' या 'सत्ताराम बाइडर' अथवा 'घामीराम कोनवान' हो,

बादल सरकार का 'पागल घोड़ा' हो या 'एवं इंद्रजित', गिरीश कर्नाड का 'तुगलक' हो या आद्यरगाचार्य का 'सुनो जनमेजय', डॉ० धर्मवीर भारती का 'अघायुग' हो या राकेश का 'आपाठ का एक दिन', 'तहरो के राजहंस' अथवा 'आधे अधूरे' सुरेन्द्र वर्मा का 'द्रोपदी', डॉ० लाल का 'दर्पण' हो या 'कर्पू' अथवा 'व्यक्तिगत' याकि सर्वेश्वर दयाल सक्सेना का 'बकरी', मणि मधुकर का 'रसगंधर्व' और मुद्राराक्षस का 'भाला अफसर'। हर भाषा में इनके मंचन की तत्काल खलवली मचती है। यह भी होता रहा है कि 'द्रोपदी' हिन्दी में बाद में होता रहा है, मराठी में पहले हो जाता रहा है। भारतीय रंगमंच की यह स्थिति विभिन्न भारतीय भाषाओं के अपने-अपने रंगमंच को इन दिनों बड़े सुखद ढंग से समृद्ध करती रही है।

विभिन्न भाषाओं के रंगमंच का हिन्दी के साथ का यह आपसी आदान-प्रदान ऐसा नहीं है कि पहले नहीं होता था, लेकिन मोहन राकेश के नाटकों के मंचन से यह आदान-प्रदान ऐतिहासिक बन गया। उनके तीनों नाटक 'आपाठ का एक दिन' 'तहरो के राजहंस' और 'आधे अधूरे' की अभूतपूर्व सफलता ने हिन्दी रंगमंच को आधुनिकता से जोड़ा और उसकी समृद्धि को बड़े आदरास्पद स्थान पर प्रतिष्ठित किया। मोहन राकेश के चौथे नाटक 'पैर तले की जमीन' की मूल परिकल्पना तो राकेश के साथ चली गयी, उसके उपलब्ध अंशों से जो स्वरूप उस नाटक का बना, वह राकेश को पिछले तीनों नाटकों से आगे नहीं ले जा पाया। लेकिन राकेश का नाटककार व्यक्तित्व भारतीय नाट्य-जगत् में ऐसा छाया कि हिन्दी के समसामयिक नाट्यलेखन में वंसा चमकता हुआ नाम उनके निधन के बाद सहसा खोज पाना बड़ा मुश्किल हो गया। इसी बीच डॉ० लक्ष्मीनारायण साल, सुरेन्द्र वर्मा, ज्ञानदेव अग्निहोत्री, रमेश बक्षी, मुद्राराक्षस, मणि मधुकर, सर्वेश्वर और शंकर शेख के नाटकों ने हिन्दी के शून्य को भरने में बड़ी मदद की। लेकिन इसका यह मतलब लेना गलत होगा कि अन्य भारतीय भाषाओं के रंगमंच के सामने हिन्दी रंगमंच की स्थिति दयनीय हो गयी।

नाट्यलेखन के अलावा नाट्यकर्म से जुड़े हुए अनेक अन्य पहलुओं—निर्देशन, मंच-सज्जा, प्रकाश-व्यवस्था, मेकअप, अभिनय शैलियों के संदर्भ में भी हिन्दी रंगमंच का सेखा-जोखा करना समीचीन होगा। संचार-साधनों के विकास और आपसी आदान-प्रदान की सुविधाओं के माध्यम से विश्व-रंगमंच के संपर्क में आकर भी भारतीय रंगमंच ने इस बीच अपने को बहुत समृद्ध किया—संमुअल बेकेट, ज्यॉर्ज जेने, आइनेस्को, जॉन ओस्बर्न, मौलियर, ब्रेस्त। आदि के नाटकों का रूपांतरण विभिन्न भारतीय भाषाओं में होकर उन भाषाओं की मौलिक मंचन पद्धतियों के साथ-साथ आता रहा। लेखन के

नये-नये प्रयोग मंचन को नयी चुनौतियों से आगे बढ़ाते रहे। फलस्वरूप अनेक प्रतिभा-शील निर्देशकों का उदय हुआ, जिसकी पृष्ठभूमि में नेशनल स्कूल ऑफ ड्रामा भी अपनी विशेष भूमिका निभाता रहा है। उसके भूतपूर्व डाइरेक्टर इब्राहीम अल्काजी की बहुमुखी प्रतिभा की इस दिशा में बड़ी सजग भूमिका रही है। अमोल शिवपुरी, मोहन महर्षि, राजेन्द्रनाथ, ब्रजमोहन शाह, एम० के० रैना, बशी कोल, टी० पी० जैन, सत्यदेव दुवे, अमोल पालेकर, श्यामानंद जालान, सई परोजपे, शभू मित्रा, गिरीश कर्नाड, व०व०कारय शरविंद देशपांडे, डॉ० श्रीराम लागू आदि ने अभिनय के साथ निर्देशन में भारतीय रंगमंच की अधुनातन चुनौतियों का सामना किया है। इन चुनौतियों ने बढ़िया अभिनेता भी निखारे हैं। अन्य भारतीय भाषाओं को छोड़ भी दें, तो हिन्दी में ही केवल बबई से अमरीश पुरी का नाम हिन्दी रंगमंच के मँजे हुए अभिनेताओं की स्तरीयता बताने के लिए काफी है। दिल्ली में भी नाम गिनाने लगिये तो एक खासी भीड़ इकट्ठी हो जायेगी श्रेष्ठ अभिनेता-अभिनेत्रियों की। जबकि हिन्दी रंगमंच केवल दिल्ली, बबई ही नहीं है, कलकत्ता, पटना, कानपुर, बनारस, गोरखपुर, सलनऊ.....छोटे-छोटे शहरों-गुप्तों में बिखरा पूरा देश है।

हिन्दी रंगमंच की इन गतिविधियों को स्तरीयता के साथ रखने वाली कुछ प्रमुख नाट्य पत्रिकाओं का स्मरण भारतीय रंगमंच के संदर्भ में आवश्यक है। संपूर्णतया नाट्यकर्म को समर्पित हिन्दी की पत्रिका 'नटरंग' उसके संपादक श्री नेमिचंद्र जैन की संपादन और समीक्षा-दृष्टि के कारण भारतीय रंगमंच के क्षेत्र में अपना ऐतिहासिक महत्त्व रखती है। राजस्थान से निकलने वाली पत्रिका 'रंगयोग' भी महत्त्वपूर्ण रही है। हिन्दी रंगमंच का जब भी बारीकी से अध्ययन किया जायेगा, इन पत्रिकाओं को भुलाया नहीं जा सकता। अंग्रेजी पत्रिका 'इन्वेन्ट' ने भी भारतीय रंगकर्म को सभ्रान्त तबके तक पहचानने में बड़ी सहायता की है।

हिन्दी के लोकमंच की स्थिति शहरी प्रभावों के कारण कुछ अनेक मूल से भिन्न जहूर हुई है, लेकिन आधुनिकता के छोटे ने उमका स्वरूप उभारा है, वह भी कम आकर्षक नहीं है। गीत नाटक अकादमी की स्थापना के बाद देश के विभिन्न भागों के लोकमंच के पुनरुज्जीवन की ओर जो प्रयास किये गये, उनमें हिन्दी का लोकमंच भी आकर्षण का केन्द्र बना। उत्तर प्रदेश की नौटंकी तथा रामलीला आदि को शास्त्रीय परंपराओं का अध्ययन किया गया और उनके विस्मृत कलाकारों की पहचान के प्रयास किये गये, यद्यपि अभी भी इस दिशा में विशेष प्रयास की आवश्यकता है। जंग रि नौटंकी में नगाड़े का विशेष महत्त्व है। मुझे याद है मेरे बचपन में बानपुर के पाग

तिरमोहन पहलवान का नगाडा इतना प्रसिद्ध था कि लोग दूर-दूर से उनकी मंडली का मंचन इसी एक विशेषता के कारण देखने को टूट पड़ते थे। ऐसे प्रसिद्ध कलाकारों की सही पहचान करने की आवश्यकता है और उनकी कला को सही संरक्षण देने की भी आवश्यकता है।

जब भी नौटंकी अथवा रामलीला के जरिये लोकमंच की बात उठती है तो ऐसा लगने लगता है जैसे मेरा गाँव मेरे अन्दर टहलता हुआ मुझे किसी दूसरी दुनिया में लिये जा रहा है। दूसरी दुनिया इसलिए कि महानगरी की दुनिया से वह दुनिया बिल्कुल अलग है। लेकिन सच कहूँ तो आज का मेरा गाँव भी मेरे बचपन के गाँव से अलग है। अब तो गाँव क्या है, जगमग शहर है। बिजली है, पखे हैं, हीटर है, कारखाने हैं, ट्यूबवेल है तब, जब मैं गाँव में रहता था यह सरजाम तो नहीं था लेकिन बड़ों की आज्ञा-पालन में बिजली की-सी फुर्ती जरूर थी, हीटर नहीं थे लेकिन आपसी सुख-दुख के समय दिलों की गर्मी जरूर थी। ट्यूबवेल नहीं थे लेकिन मुराही के पानी से उसकी कमी को पूरा कर लिया जाता था और उसके साथ प्रेम की जो घारा उमड़ती थी उसे शब्दों में नहीं उतारा जा सकता। धीरे-धीरे वह सब-कुछ गँवई होकर पीछे छूट गया और महानगरीय सभ्यता के मुलम्मे गाँवों पर चढ़ते गये। धीरे-धीरे मुलम्मों का मोल बढ़ता गया, असली गाँव छोटा होता गया और यह भी उतना ही सच है कि धीरे-धीरे गाँवों के छोटा होने की प्रक्रिया में हम सबके अंदर का इंसान भी छोटा होता गया है, कलाएँ—हमारी लोक कलाएँ, विशेषकर मंच कलाएँ शहरी होती गयी।

गाँव की याद में मैंने एक छोटी-सी कविता लिखी थी, शायद वह कविता गाँव के सदम में आज के महानगरीय माहौल में जीने वाले ग्रामीण मन की एक तस्वीर उभार सकेगी। कविता यों है :

“जब-जब तुमने अपनी आदिम गंधों से
मुझे आवाज दी है
यादों की रेशम से तन-मन दुलराया है ...
मेरा मन
गाँव की सुझानी अमराइयाँ छोड़कर
कुलाचे भरता तुम्हारी तरफ भाग आया है।
नहीं सोचा कि वासन्ती हवा ताने मारेगी
नहीं देखा कि अलमी के फूल आँसू बहायेंगे

और देखू गोभी-गोभी फूलेगे,
बिना कुछ कहें भर कर बिखर जायेंगे ।

लेकिन जब मैंने देखा कि
तुम्हारे आँगन के गमलों में
मेरे गाँव की कटिदार भटकटियाँ,
प्यार से पल रही हैं....और
तुलसी पियासी एक कोने में जल रही है
तो मुझे लगा कि
काँटों की खेती का अभ्यास किये बिना
यहाँ रह नहीं पाऊँगा ।

सच है कि
मैंने तुम्हारे साथ इन पले हुए काँटों को
कितनी बार अर्घ्य चढ़ाया है
लेकिन सच मानो, हर बार मेरी अजुली का पानी घरबराया है
और मेरा वह अपना छोटा-सा गाँव,
मुझे बहुत याद आया है ।”

जब राष्ट्रपिता गांधी की कही हुई बातें पढ़ता था तो समझ नहीं पाता था कि सम्यता की अटारियों पर खड़े हुए नगरवासियों को राष्ट्रपिता गाँवों की ओर उन्मुख होने का संदेश क्यों देते रहते हैं । बंबई और दिल्ली जैसे महानगरों में चौथाई रह चुकने के बाद अब जब मुझे खुद अकेले अपना गाँव याद आता है तो उम लकड़ी-लेंगोटी वाले फकीर महात्मा गांधी की बात का असली मतलब समझ में आने लगता है, नेहरू जैसे लोकनायक की आधुनिक विज्ञान की उपलब्धियों को गाँवों तक पहुँचाने की धूँट आस्था और आकांक्षा का अर्थ खुदने लगता है और यादों में वह मेरा छोटा-सा पुराना गाँव, परमदेपुर, रह-रहकर उभरता है । जाड़े में अलाब के आगपाग रान के बारह-बारह बजे तक नंगू भइया के पुराने किस्मों का लगातार चलना याद आता है । वे किस्में कुछ ऐसे थे जिनमें एक दिन चार-पाँच घंटों में मुनायी गयी कहानी पूरे किस्में का एक हिस्सा होती थी । पूरा किस्मा दम-पंद्रह दिन तक अनवरत चलता था ।

मैं काफी घरसे बाद बंबई में गाँव गया हुआ था । अचानक दूर से नंगू भइया आते दिखायी दिये । मैं चूतरे में उतरकर थोड़ी दूर पहले ही नंगू भइया का हाथ पकड़कर सड़ा हो गया ।

झाँखों की जगह जिसे केवल दो खाली गड्ढे मिले हो, वह मुझे इतने दिन बाद पहचानेगा कि नहीं और पहचानेगा तो कैसे, इस जिज्ञासा से मैंने अपने हास-पास रखे लोगों की अँगुली के इशारे से चुप रहने का संकेत कर दिया। नगू भइया ने मेरा हाथ टटोलना शुरू किया। मेरे दोनों हाथ उलट-पुलट कर अपने हाथ फिराये और बोले, “कन्हैयालाल, कब आये ?”

मैंने कहा, “.. नगू भइया, आपने पहचाना कैसे ?” नगू भइया बोले, “हर पहचान का अपना एक ठोस साँचा होता है। वह साँचा मुझ अंधे को आवाज के जरिए या फिर टटोल कर पहचान में आ जाता है।”

नगू भइया को मैंने अपने घर बसूला चलाते भी देखा था। उनके हर बार बसूला चलाने पर मेरा मन डर से काँप जाता रहा है कि कहीं वे अपना हाथ ही न काट बैठें। लेकिन वह दुर्घंटी कभी आयी नहीं। अपने प्रज्ञाचक्षुओं से वे सब देख-सुनकर काम करते थे। तभी से मन में एक विश्वास जम गया कि नगू भइया जो कुछ कहते हैं, वही सही होता है। इसीलिए जिस किसी गुत्थी को मैं नहीं समझ पाता था, उसका हल नगू भइया ने जाकर पूछता था। एक बार गाँव में दो फरीकन में भगड़ा हो गया। मैं नन्हा नादान बालक, कुछ न समझ पाया कि ये लोग आखिर भगड़ क्यों रहे हैं। यह जिज्ञासा जरूर थी कि जान लूँ सही कौन है। सो जब कुछ समझ न पाया तो नगू भइया के पास पहुँच गया। उनसे पूछा तो पता चला, नगू भइया को बुलार हँ। वे पुआल के बनाये गद्देदार बिछावन पर रजाई छोड़े लेटे हुए थे। मेरी आवाज सुनकर उठने लगे तो मैंने उन्हीं के साथ रजाई में अपने को छुपाकर बैठ जाना चाहा। मैंने पैर फैलाये तो मेरे पैर कुछ गुलगुली चीज से जा टकराये। पता चला, कुत्ते के दो पिल्ले जो नगू भइया के साथ ही सो भी जाते हैं, वे इस वक्त भी उनके साथ गो रहे थे। मुझे कुत्ते के पिल्ले पसंद तो थे, लेकिन इतने पसंद नहीं थे कि उन्हें अपने साथ विस्तर पर सुलाया जाये। फिर भी चूँकि यह काम नगू भइया कर रहे थे इसलिए उसमें कुछ औचित्य अपने आप दोखने लगा था। यह तो याद नहीं कि नगू भइया से उन दोनों फरीकन की वास्तव क्या बात हुई थी, लेकिन नगू भइया के रूप में एक सच्चे सहृदय ब्राह्मण की तस्वीर मेरे मन में आज तक घर किये बैठी है। नगू भइया की वही तस्वीर ‘ब्रेहत’ का ‘वाकेशियन चाकसकिल’ देखते हुए अनेक बार उमरी है। आज भी उमरती है।

नगू भइया जिन कहानियों को सुनाया करते थे, उनमें जो प्रेत की तस्वीर थी वह मेरे गार में लगे पीपल के पेड़ के खडखड़ाते पत्तों से जुड़कर मेरे मन में ऐसी बस गयी थी कि मैं शाम के झुटपुटे में वहाँ जाते घबराने लगता था। मेरे बाबा और

मैं को यह पता हो गया था इसलिए जब कभी कोई काम करने से मैं मनाहरी करता तो मुझे उन दीनदेव के नाम से डरना पड़ता और मैं वह काम दूसरों की बेनमत सुनी में कर जाता था। वह बड़े मजदूर पड़ने के लिए प्रेरित हो जा जाता होने के प्रति विवश था।

मेरा पता सादर देने के लिए गांव के हर आदमी को सुरीला लगता था। उनके प्रभाव के लिए मेरे पास सिधे हुए दो-चार भजन और राधेनाम साधारण के एकाव खंड मेरे ही तर्कों को काट-कूट बराबर कर दो थे और मुझे अनिष्टापूर्वक भी गाने के लिए मजबूर होना पड़ता था। मैं सोचा करता कि साक्षर से बड़े लोग मेरे इन तरह पीछे क्यों पड़े रहते हैं। तब सादर स्वरों की कथित का मुझे भाग गती था। मैं तो अन्धारा, या कहे कि गांव के कुछ लोगों की संततवश जाने लग गया था। अब लोग मेरे पिता से कहते कि यदुवंदन, साधना लड़का बड़िया गाथा है तो मन मारे कोन के भिनक उठता और मुझे लगता कि यह मेरा भुलापार प्रशंसक अरु मुझे गाना गाने के लिए रितात्री के जरिये मजबूर करने आ रहा है।

हमारे गांव की रामलीला उन दिनों जोरों पर थी। कहते हैं करीब पश्चिम तीस मील के घेरे में बंसी मुण्ड रामलीला नहीं होती थी। उसमें 'स्वरूपी' से लेकर परशुराम तक गांव के ही लोग होते थे। लड़के की भर्ती पहले सभी से होती थी। बुनियादी शर्त यह थी कि उसे सुरीला होना चाहिए। देखने-सुनने साधक तो उसे शृंगारी लोग बना ही देते थे, उसके चेहरे पर सफेदा-मुर्दाभंग पोत कर।

सखी का प्रमोशन सीता के रूप में और फिर सीता का लक्ष्मण के रूप में और लक्ष्मण से राम, बाद में वही जीड़ी जनक के बन्दीजन और फिर उस क्रम में भगुण के तोड़ने के प्रयाशी रामायण से होता हुआ कोई प्रतिभापुत्र ही परशुराम तक पहुँच पाता था। इस पूरी क्रमोन्नति में मुझे कोई एतराज नहीं था। एतराज था तो मेरा लड़का होकर लड़की का पाटें भ्रदा करने में। मुझे लड़की बनना पसंद नहीं था और मेरी आवाज का सुरीलापन मुझे लड़की बनाने पर आभास था। मैंने एक दिन अपने घर के सामने कालेदेव बाबा के चबूतरे पर हो रहे भजन गगारोठ में भजन गाते हुए मन-ही-मन यह प्रार्थना की : "यदि नाथ का नाम दयानिधि है तो दया ही करके कभी-न-कभी।"

उन्हे दया यह करनी थी कि मुझे लड़की का पाटें रामलीला में न करना पड़े। बाहरे भगवान्, हुआ कुछ यह कि साधना की लड़ाई के कारण कुछ समय तक बंद हो गयी। जितने समय रामलीला बंद रही मैं सभी और गीता की मैं

पार कर गया। जब फिर रामलीला शुरू हुई तो मुझे लक्ष्मण का पार्ट दिया गया और जो लडका पहले सीता बनता था वह अब परशुराम का पार्ट कर रहा था। क्या 'थ्रिल' था और क्या उत्साह! कारण सिर्फ इतना कि लडकी बनने से बच गये थे। हम दोनों की जोड़ी लक्ष्मण और परशुराम के रूप में आसपास मशहूर होती गयी। लेकिन परशुरामजी यानी बाबूलाल भइया मेरे लिए अंदर-ही-अंदर एक तीखा विरोधभाव भी पालने लगे। हुआ यह कि एक बार पास के गांव सरसौल में मुझे लक्ष्मण का पार्ट करने के लिए आमंत्रित किया गया। बाबूलाल भइया की जगह परशुराम किमी और जगह का बुलाया गया था जिसका फरसा असली पीतल का था। यह उस परशुराम की विशेष योग्यता थी। अपने काम में उसे जो महारत हासिल थी, वह तो थी ही।

तो साहब, शाम को जब हम ताड़का-वध के दिन अपने गांव से दो-तीन आदमी साइकिलों पर चले तो पक्की सड़क पहुंचते-पहुंचते अंधेरा हो गया। वहां से भी तीन-चार मील आगे जाना था। चांदनी रात थी। आसपास बबूल का जंगल। तभी किनारे से दो आदमी लाठी लिये आये और हम लोगों को रोककर खड़े हो गये। हमारे साथ के दोनों आदमियों से जूते उतरवा लिये, जो नकदी थी वह ले ली और उनमें से दोनों ने हम दोनों की साइकिलें कंधों पर रखी और चल दिये जंगल की ओर। यह मेरा पहला साक्षात्कार चोरो से था। इसलिए मैं यह कहने को हो माया कि ये लोग हमारी साइकिलें कंधों पर क्यों लिये जा रहे हैं। लेकिन संयोग कि कुछ न बोल पाया और तब से यह विश्वास भी पक्का हो गया कि गांव में सब-कुछ अच्छा-अच्छा ही नहीं होता। हम अपने गांव पैदल वापस लौट गये क्योंकि रास्ते में ही 'ताड़का-वध' हो गया था। गांव पहुंच कर जब बाबूलाल भइया को पता चला तो ईर्ष्या-पने बोले, "और बोलावै परशुराम पीतल के फरसे वाला!"

इसके बाद बाबूलाल भइया ने खुद कानपुर जाकर अपने लिए मोडाटोली से एक पीतल का फरसा खरोदा। उस पर द्रास, लगाकर वे हर सप्ताह चमचमाहट पैदा करते और अपनी परशुरामी का बाजार-भाव तेज करते। उनका भाव तेज होते-होते 25 रुपये प्रति परशुरामी तक आ गया। इसके साथ चूंकि बुलाने वालों को न ऊनी बनिपान देनी होती थी और न शृंगार के लिए दाढ़ी, इसलिए पांच रुपये उनके पारिश्रमिक में और जोड़ दिये जाते थे। परशुराम की प्रतिष्ठा इस बात में थी कि वह तखत तोड़ सकता है या नहीं। तखत मांगकर लाया जाता था, रामलीला कमेटी का तो होता नहीं था। बाबूलाल भइया ने जब पहला तखत गांव की रामलीला में तोड़ा तो तखत का मालिक दूसरे दिन उनसे उनके घर लड़ने पहुंच गया। जो कहा-मुनी हुई वह

अलग, बाबूलाल भइया को तखत सुधरवाने का जिम्मा अलग लेना पड़ा। जब तखत सुधर गया तो वही तखत-मालिक बाबूलाल भइया की परशुरामी के गुणगान करने में सबसे आगे पाया गया।

गाँव का यही महज मन लोक कलाओं के संदर्भ में मेरे अंदर घर किये हुए है कि तखत बिगड़ा तो लड़ आये और बन गया तो तारीफ के पुल बांध आये। भावनाओं के ये छोटे-छोटे ताजमहल वहाँ रोज बनते और रोज ढहते रहते थे और उन्हीं के बीच निखरता जाता था लोकमंच का रूप। लेकिन हमारे क्षेत्र विशेष का लोकमंच भी केवल रामलीला ही नहीं था, उनके अनेक रूप थे जो ग्रामीण सांस्कृतिक जीवन का सुष्ठु रूप सामने रखते थे। क्या आज वे कलाएँ उसी अनुपात में विकसित हो पायी हैं जिन अनुपात में हमने जीवन के और क्षेत्रों में विकास किया है? सच कहें तो हमने जो विकास किया, उसमें लोक कलाओं को जहर दे दिया।

संभ्रांतता का जहर

इस संबंध में मुझे एक घटना याद आ रही है। निश्चित सन्-संवत् के चक्कर में न भी पड़ें तब भी उस बात की बीते एक-चौथाई शती हो गयी, लेकिन आज तक जब भी लोक कलाओं और कलाकारों की बात आती है, वह बात दिमाग पर दस्तक देती रहती है। हुआ यह था कि हम सब ग्रामीण परिवेश वाले शहरी छात्रों का अच्छा-खासा दल साप्ताहिक छुट्टियों के समय जब गाव जाता, तो अनेक प्रकार से अपने मनोरंजन का कार्यक्रम बनाता। एक बार पता चला कि गाव में किंगी हरिजन की लड़की की शादी है और उसमें बारात वालों की तरफ से 'दहिनी' बजाने के लिए कोई खास आदमी बुलाया गया है। साथ में नाचने के लिए 'लौंडे का नाच' है। गाव में इसकी काफी चर्चा सुनकर हम तय्यकृत संभ्रांतों का युवादल उस कार्यक्रम को देखने की योजना बना बैठा। मन में थोड़ा संकोच भी था कि लोग देखेंगे तो हम लोगों को क्या कहेंगे।

सूचनार्थ निवेदन कर दूँ कि 'दहिनी' डमरू की तरह का एक लोक-बाद्य है, जो बड़ी नाटकीयता के साथ बजाया जाता है और उसकी नाटकीयता कुछ-कुछ मणिपुर-क्षेत्र के मृदंग बजाने वाले कलाकारों से मेल खाती है। उसके प्रति मेरे मन में वह आकर्षण बजाने वाले की इस नाटकीयता के कारण भी था और कुछ-कुछ उसके बोलों के कारण। हमारे एक संगीत के जानकार उस्ताद उसके बोलों का सरनीकरण करके यो सुनाया करते थे : "दहिनी के बोल ! भरे क्या कहने हैं, जंगे आदमी मगुरान म

जाये तो दुलहिन की रसोई की रपट बोली जाये ! सुनोगे ?—भई बहुत बना, भई बहुत बना, भई बहुत बना, दुलहिन के भइके....। दुलहिन के भइके ...। भल दाल बनी, भल भात बना। भल दाल बनी, भल भात बना। दुलहिन के भइके -- भई बहुत बना, भई बहुत बना !” और वे इस तरह इन बोलों को मुख से उच्चारित करते मानो सचमुच दहिंकी ही बज रही है। हम इस बोल-प्रक्रिया को साक्षात् एक दहिंकी-कलाकार से सुनने जा रहे थे, यह सुख पहले से ही कल्पना में ले रहे थे।

समय से थोड़ा विलंब करके हम हरिजन टोले की उस जमात में पहुंचे जहां कार्यक्रम पहले से ही गरमराया हुआ था। हमारे दल ने अपना-अपना स्थान बनाकर खड़े हुए लोगों के बीच घुसकर कार्यक्रम देलना शुरू किया। क्या मस्त होकर वह कलाकार ‘दहिंकी’ बजाता था कि उसकी मस्ती याज तरु मादो में बसी हुई है। नाचने वाला लडका बिजली की गति में उछलता, मटकता और गीत गाने वालों के साथ लय-बद्ध होता। मुद्राओं में थोड़ी-बहुत अश्लीलता बाराती परिवेश के कारण आ जाती थी, बाकी गीत के बोल बड़े मार्मिक और प्रेम-पगे थे। लडका नाचता तो उसके चेहरे के मेकअप को उभारने के लिए बोतल में तेल भरकर बनाया गया बतेला लिये हुए एक लडका उसके पैरों के साथ उसके चेहरे को उजागर करता हुआ ऐसे भागता जैसे नाच का ‘ड्रैट’ हो रहा हो।

नाच खूब जमा, फिर नाचने वाले की पसीने-पसीने हालत को सुलाने के लिए थोड़ी देर के लिए थमा भी। और वह थमना हम पर कहर ढा गया। दर्शकों में जो गाव वाले लोग थे उन्होंने नाच से फुरसत पाकर हम लोगों को पहचानना शुरू किया और एक ने जड़ दिया, “अच्छा, बाबू लोग भी आये हैं ! आधो-आधो, बँडो” और ‘आधो-आधो, बँडो’ ने यानी हम लोगों की संभ्रात उपस्थिति ने अगले दौर के कार्यक्रम में कलाकारों को इतना आत्मसजग कर दिया कि सारा कार्यक्रम ‘वेगार’ की-सी अनुमति देता रहा। यहाँ तक कि दर्शकों में से ही एक ने कहा भी, “अरे, बाबू लोग हैं तो क्या हुआ, आये तो तुम्हारा नाच देखने है, सो जरा जम के नाचो।”

हमने अपने आने की सार्थकता प्रदान करने की दलील पेश की, “हा-हां भाई ! हम तो कला की दृष्टि से देखने आये हैं। नाचो जम के। नाचें नगा गावें ढीठ।” लेकिन हमारी दलीलों का कोई असर नहीं हुआ। न दहिंकी के बोल सवरे, न घुंघरू के। चिकारा (गज से बजने वाला एक तबु-वाड) मले खानापूरी करता रहा। हम सब उठकर चले आये।

भाज जब इस घटना को याद करता हूँ तो मचीय लोक कलाओं के कई पहलू हमारे सामने उभरकर आते हैं। सबसे पहले तो यही सोचता हूँ कि क्या अभी भी दहिही बजाने वाले वैसे कलाकार हैं या पैदा होते रहे हैं? उन्हें या उनकी कला को भागे बढ़ाने, उन्हें प्रोत्साहित करने की दिशा में हमने क्या भूमिका भ्रदा की? लोक कलाओं और उनके कलाकारों को प्रोत्साहन देने का दम भरने वाली हमारी सरकारी व्यवस्था ने उनके लिए क्या किया या क्या कर रही है? उससे भी बड़ा सवाल कि आखिर हम उन लोक कलाकारों की कला को सम्मान देने के लिए उन तक चलकर गये थे तो उनकी कलात्मक स्वस्फूर्ति गायब क्यों हो गयी थी? इसलिए कि हम अपनी सभ्रातृता को जब लोक कला या उनके कलाकारों पर हावी करने लग जाते हैं या हमारे मनजाने वह उन पर हावी होने लग जाती है तो उनकी सहजता पर एक मुलम्मा चढ़ने लग जाता है—लोक कलाओं के प्रोत्साहन में हमने यही गलती की है। हम उन कलाओं के पास पराये होकर गये हैं, उन्हें संरक्षण देने का दम लेकर उन तक पहुँचे हैं और नतीजा यह हुआ है कि हम न उन कलाओं के शुद्ध रूप को पा सके हैं और न उन्हें शुद्ध रूप में सरक्षित रख सके हैं। हमेशा यही हुआ है और हो रहा है। उन्हें भारने में हमसे लेकर हवीब तनवीर तक कोई निर्दोष नहीं है। हवीब तनवीर ने छत्तीसगढ़ के कलाकारों को राजधानी जैसे बड़े-बड़े महानगरों की चकाचौंध में घुमाकर 'आगरा बाजार' या 'चरनदास चोर' बुन लिया और अपने लिए 'लोक कला के मरक्षक' का खिताब सुरक्षित कर लिया, लेकिन वे कलाकार कितना सरक्षण पा सके। वे न लौटकर अपने क्षेत्र में काम करने के काबिल रह गये और न सभ्रान कलाओं के दायरे में घुस सकने का साहस जुटा सके।

मैंने जैसा पहले बताया कि हमारे क्षेत्र (कानपुर-फतेहपुर के बीच का इलाका) में रामलीला युगो से चली आ रही है। हमारे ही क्षेत्र में क्या, पूरे देश में रामलीला और नौटंकी को उत्तर प्रदेश के लोकमंच का प्रतिष्ठित रूप माना जाता है। इस दिशा में हमारे इलाके के दो-चार कलाकार काफी प्रसिद्धि भी पाये हुए थे। एक मज्जन थे जो अपने बचपन-काल में राधेश्याम कथावाचक की मढलियों में स्वरूप (राम-नन्मग को रामलीला की भाषा में 'स्वरूप' कहा जाता है) से लेकर कुजडा तक बनने रहे थे। पता नहीं राम कथा में कुंजड़े का कोई स्थान था या नहीं था, लेकिन पहली बार जब वे मज्जन चौखानेदार लुगी लगाकर नगे बदन पर गर्दन में तावीज लटकाये सज्जी और नीबू बेचने की हांक लगाते हुए जनकपुरी के बाजार के दृश्य में दागिल हुए थे, तो हम सबको लगा था कि लोकमंच में नवीनता के निरन्तर समावेश की यह प्रक्रिया इसी तरह चलती रही है, जिसके कारण हर लोक-रूप में समय अपनी प्रतिध्वनि जरूर गमाहित

करता रहा है। विकास की इस नयी सीढ़ी को कोई कुंजडा बनकर रामलीला में जोड़ता है, कोई भारतमाता की आजादी की भांकी बनाकर कृष्ण जन्माष्टमी में और कोई राजनेता बनकर 'मुल्ताना डाकू' नोटकी में। नाम उनका कुछ भी हो सकता है। सुविधा के लिए मैं उन महोदय का नाम तिवारीजी दे देता हूँ। लेकिन इस विकास की कहानी में आप तिवारीजी की ग्रहमयता से इन्कार नहीं कर सकते। मजा यह है कि कहीं कोई शिक्षा नहीं, किसी अकादमी में कोई पाठ-प्रशिक्षण नहीं, कोई रिहर्सल नहीं, कोई स्क्रिप्ट नहीं—सब स्वरचित, स्वतः स्फूर्त, तात्कालिक। यही इन लोक रूपों की विशेषता थी और यही उनकी शक्ति। तिवारीजी जनकपुरी का कुंजडा बनकर आये या सीता स्वयंवर में काने राजा बनकर, गाव के आसपास की राजनीति, आपसी संबंधों की खींचतान, अमफेरे के बहुवर्चित व्यक्तित्व की प्रतिच्छवि उनकी भूमिका में स्पष्ट परिलक्षित होती थी जिससे न केवल लोगों का मनोरंजन होता था, वरन् व्यंग्य के जरिये लोगों को एक दिशा-दृष्टि भी मिलती थी। राम के सामने उनका चिल्लाकर कहना कि "जमूरे, अल्ला ने मुझे माना 'तो मैंने नौकरी कर ली'।" और फिर इस वाक्य को तकियाकलाम बनाकर नौकरी करने वाले इमान की जिदगी का पूरा खाका मजाकिया ढंग से पेश करते जाना किसी राम-कथा के शास्त्रीय ग्रंथ में भले नहीं मिले, लेकिन तिवारीजी को इससे लेना-देना नहीं था, उन्हें रामलीला का मंच अपने लोक जीवन की झलक देने का जोरदार जरिया लगता था। उन्हें इसमें सरोकार नहीं था कि रामलीला के नाट्य-रूप के शास्त्रीय समीक्षक क्या कहेंगे और क्या नहीं कहेंगे; उन्हें केवल सरोकार था अपनी लीला से, उसके जमे हुए रंग से। उनका यह रंग क्यों जमा। लेकिन अब जब देखता हूँ कि तिवारीजी हारमोनियम के सहारे यदा-कदा कहीं-कहीं राधेश्याम रामायण का पाठ करके किसी तरह पेट पाल लेते हैं, तो उन पर तरस आने की तो बात बाद में आती है, अपनी राज्य सरकार पर तरस पहले आता है कि इन्हीं कलाकारों के बल पर उत्तर प्रदेश की रामलीला का स्वरूप जिन्दा चला आ रहा है, इन्हीं को इतना तक सरकारी अनुदान नहीं है कि वे अपना पेट कायदे से भर सकें।

सरकार को छोड़िये, हमने ही उनके लिए क्या किया! हमने किया यह कि उनकी कला से उनके चरमोत्कर्ष काल में अपना मनोरंजन किया और फिर अवसान काल में उनका मखौल उड़ाकर 'नचनिया तिवारी' कहकर मुँह बिचकाया। उन्हें लोक कलाकार का सम्मान देना तो दूर, उन्हें ऐसे विशेषणों से अपमानित किया। और चूँकि हमारा मन उनके प्रति सम्मान देने को कभी उन्मुख नहीं हुआ, इसलिए उनकी कला को विरामन में स्वीकार करने की बात ही नहीं उठी। कौन उस काम को हाथ में ले, जिसे करके मुख-सुविधा तो दूर, सम्मान तक नहीं मिलता। यहाँ तक कि वह कलाकार

स्वयं अपने परिवार के लोगों को उस दिशा में जाने से विमुख करता है, क्योंकि कोई पिता नहीं चाहता कि उसका बेटा उसी जलालत की जिदगी जिमे जिसमें वह जीने के लिए अभिशप्त है।

पिछली बार जब काफी अरसे के बाद गांव जाना हुआ तो ध्यान आया कि अपनी पसंद के उन लोक कलाकारों के बारे में पूछें। एक सज्जन से कामता के बारे में पूछनाछ की तो उन्होंने उत्तर में प्रश्न फेंका, “कौन कामता? नचनहरा?” मैं सनाका खा गया। कलाकार कामता को लोग अब ‘नचनहरा कामता’ करके जानते हैं। बाहरी हमारी सांस्कृतिक विरासत और बाहरी हमारी आधुनिकता!

कामता मिले तो मैंने पूछा, “क्या कर रहे है भ्राजकल? कलाकार के क्या हाल हैं?”

बोले, “हाल नहीं, बेहाल हैं। कभी कहीं से कोई भूले-बिसरे प्रोग्राम मिल जाता है तो चले जाते हैं, वरना सिनेमा के आगे कौन देखता है हमारा प्रोग्राम?”

“कितनी आमदनी हो जाती है प्रोग्रामों से महीने-भर में?” मैंने प्रश्न किया।

“अब आमदनी का क्या बतायें! लोगों की हासत भी महगाई के कारण पतली है। शादी-ब्याह में पहले नोटकी-खेल बुलाये जाते थे। उनके लिए भी लोग पैसा अलग रख लेते थे शादी-ब्याह में, लेकिन अब ‘कम कीमत वाला नमीन’ बोलकर साउंडस्पीकर पर रिकार्डें बजवा देते हैं। कोई-कोई ‘सौखीन (शौकीन) मिलते हैं जो बुलाते हैं तो सौ-डेढ़ सौ में पूरा प्रोग्राम तय होता है, उसमें दम हिस्सेदार। दम-पंद्रह हमारे जुम्मे भी पड़ जाता है।”

हमारी आँखें खुली-की-खुली रह गयी, कि ये हमारे लोक कलाकार हैं, जो रात-भर जागकर भुँह पर मुद्रांश खोने हमारा मनोरंजन करते हैं और हम उन्हें बदने में केवल दम-पंद्रह दे पाते हैं। मेरा मन उतरना देखकर बोले, “लेकिन हम पैसों के लिए नहीं मरते, हम तो मरते हैं कलाकारों के लिए। हमारी कला को कोई पहचाने—और हमें क्या चाहिए! थोड़ी जिदगी रह गयी है वह भी किसी तरह कट ही जायेगी।”

मैंने पूछा, “बंभी मास्टर कहाँ है भ्राजकल? क्या करते हैं?”

कामता की आँखें गज्जल हो गयी, “तिसरीं पूछ रहे हो तुम? वह पिगट-पिमटकर मर गया। क्या कलाकार था! लेकिन नाग को पाट तक पहुँचाने वाले चार

आदमी नहीं मिले। किसी तरह हम दो-चार लोगों ने घाट तक पहुँचाकर आग दी।" और कामता की आलें डबडबा आयी।

आलें कामता की ही नहीं, मेरी भी डबडबायी थी। बसी मास्टर को मैंने महफिलों में ध्रुपद-धमार गाते सुना है। क्या जमाना था उनका कि हारमोनियम लादकर उनका शागिर्द चलता था और बसी मास्टर केवल खचाखच भरी महफिल में सिर्फ गाते थे। बसी मास्टर की आवाज थी कि जादू का तार! उनके साथ मृदंग या तबले पर सगत करने के लिए शहर से बजवैया बुलाया जाता था। वही बसी मास्टर गाव के एक नौसिखिया ढोलकिये के ठेके पर दो रोटी वसूलने के लिए आधा-आधा घंटा गाते रहे और अंत में कामता के शब्दों में 'घिसट-घिसट कर' स्वर्ग सिंघार गये। घाट तक पहुँचाने वाले चार आदमी नसीब न हुए।

जब से यह सुना तब से हिम्मत नहीं होती कि किसी से पूछूँ कि ननकू तोरइहा दोनो नथुनो से अब अलगोजा बजाते हैं या नहीं, या कि उनका लड़का उनका हुनर सीख सका कि नहीं। नहीं होती हिम्मत कि पूछूँ किसी से जिन्दा नट के बारे में, जो ढोलक के बोलों पर देह की रबड़ की तरह तोड़-मोड़कर डगर चलते लोगों से तालिया बजवाते थे और अपने लड़के से बजवाते थे पेट। डर लगता है कि कहीं कोई यह न कह दे कि उन्हें हमने मन्नात सम्प्रदा के जहर से तिल-तिल गलाकर मार दिया।

संगीत नाटक अकादमी : एक नया मोड़

लगभग इन्हीं आवश्यकताओं को मद्दे नजर रखकर एक नयी शुरुआत की गयी थी—संगीत नाटक अकादमी के रूप में। 28 जनवरी, 1953 को संसद का सेंट्रल हाल राजनैतिक कर्णधारों के साथ-साथ देश के महान कलाकारों, नृत्यकारों और नाट्य-निर्देशकों, अभिनेताओं से खचाखच भरा हुआ था। वह दिन संसद भवन में भारतीय संस्कृति के लिए समर्पित था। उस दिन दिल्ली में संगीत नाटक अकादमी का उद्घाटन हो रहा था। राष्ट्रपति डा० राजेंद्र प्रसाद ने उद्घाटन करते हुए कहा था - "जिस सांस्कृतिक विरासत को हमने अपने पूर्वजों से उत्तराधिकार में पाया है उसे हमें न केवल सुरक्षित रखना चाहिए, वरन् हम उसे और समृद्ध बना सकें, ऐसा प्रयास करना है।" तभी उन्होंने संस्थान-मंचालको की ओर संकेत करते हुए भावी खतरों की बात भी कह दी थी कि हमें यह ध्यान रखना होगा कि अकादमी आगे चलकर कहीं 'मामनी खान फीताशाही' की शिकार न हो जाये।

वस्तुतः स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद देश के सांस्कृतिक क्षेत्र में कला के संरक्षण

का प्रश्न सबसे महत्वपूर्ण हो उठा। राष्ट्र की सांस्कृतिक विरासत को सुरक्षित रखने के उद्देश्य से भारत सरकार के शिक्षा मन्त्रालय के 31 मई, 1952 के प्रस्ताव के अनुसार, 1953 में साहित्य और ललित कला अकादमियों के साथ, संगीत नाटक अकादमी की स्थापना हुई।

अकादमी की स्थापना में देश के संगीत और नाट्य-जगत् में आशा की एक नयी लहर जागी। किंतु आशा की यह लहर धीरे-धीरे क्षीण होने लगी और राजेंद्र बाबू के वे शब्द लोगों को बार-बार याद आने लगे कि अकादमी आगे चलकर 'सामंती लाल फीताशाही' की शिकार न हो जाये। अकादमी जिन महान उद्देश्यों को लेकर स्थापित की गयी थी, उनकी अवहेलना होने लगी, सही और समुचित मदों में अनुदान का उपयोग न करके ऐसी संस्थाओं और ऐसी व्यवस्थाओं में धन का अपव्यय होने लगा, जो या तो मात्र कागजों पर केंद्रित थी या जिन्हें अकादमी के अधिकारी वर्ग के अलावा कोई नहीं जानता था। उदासीनता का इसमें बड़ा उदाहरण क्या हो सकता था कि स्थापना के आठ वर्षों बाद तक उसका रजिस्ट्रेशन तक न कराया जा सका। मनचाहे लोगों को प्रथम देने के लिए अकादमी के नियमों में भी फेर-बदल कर डालने में सकोच न किया गया। भारत सरकार तक को उसमें हस्तक्षेप करना पड़ा। जांच समिति बिठायी गयी और अंत में 11 सितम्बर 1961 में मरकरी प्रस्ताव के आधार पर नये बोर्ड की स्थापना की गयी।

यह पुनर्गठन उसकी कार्यप्रणाली में सुधार तो लाया, किंतु फिर भी अग्रगण्य की जो छाया पहले से चली आ रही थी, लाल फीताशाही का जो शिकरा अकादमी को जकड़ चुका था, उससे पूर्णतया मुक्ति नहीं मिल पायी। 1964 में मितारवादक उस्ताद बिलायत खा के द्वारा अकादमी पुरस्कार का अस्वीकार किया जाना इस बान का मकन था कि पुरस्कृत व्यक्तियों के चुनाव में हो रही अनियमितताओं को दूर किये जाने पर ही पुरस्कारों की गरिमा को बचाया जा सकता है। "ये चुनाव किसी उमूल के नल पर नहीं, किन्हीं और चीजों के बल पर किये जाते हैं," बिलायत खा ने कहा था। इस अस्वीकार को अकादमी के अधिकारियों ने 'भावनात्मक कारण' कहकर टाण दिया था, फलाकार के मन पर छाये विश्राम की ओर ध्यान देने की उन्होंने कोई आवश्यकता महसूस नहीं की।

अकादमी के इतिहास के इस परिप्रेक्ष्य में अकादमी के नये मंत्री जब डा० सुरेश भवस्पी बने तो उन पर एक बहुत बड़ा दायित्व आ पड़ा था। डा० भवस्पी पिछले तमाम वर्षों से बराबर भारतीय नाट्य और रंग-जगत् के निबट मन्त्रक में रहे

हैं। वैभवारे की धरती में (उत्तर प्रदेश, जिला उन्नाव) 1920 में जन्मे डा० अवस्थी ने 1949 में लखनऊ विश्वविद्यालय से एम०ए० करके वही से 'हिन्दी नाट्यरूपों का अध्ययन' पर अपनी पी०एच०डी० पूरी करके डॉक्टरेट की उपाधि ली थी। आकाशवाणी के लखनऊ और दिल्ली केन्द्रों में वे दस वर्ष तक काम कर चुके थे। नाट्य और नृत्य के क्षेत्र में उनकी जानकारी अखिल भारतीय स्तर की थी। उन्होंने सभी भाषा-क्षेत्रों के रंगमंच और नाट्य-प्रदर्शनों को देखा और लोक नाट्य-प्रदर्शन के रूपों और शैलियों का अध्ययन किया था। सन् 1963 में टोकियो में हुई अन्तर्राष्ट्रीय नाट्य-गोष्ठी में वे भारत के प्रतिनिधि के रूप में भाग ले चुके थे। हिन्दी में नाट्य-प्रदर्शनों की समीक्षा की परंपरा डालकर नयी शब्दावली और शैली का विकास करके, उसे संकुचित साहित्यिक घेरो से मुक्त करने वालों में डा० अवस्थी का नाम अग्रगण्य था ही। इस सबके अतिरिक्त उनमें एक कुशल प्रशामक के भी गुण थे। उनके सहयोग और सचिव-पद के दायित्व के साथ अकादमी ने एशियाई नाट्य परंपराओं, शैलियों और रूढ़ियों को ठीक-ठीक परिभाषित करने में सहयोग दिया, जिसकी आवश्यकता पश्चिमी नाट्य-जगत में अनुभव करता रहा है; देश की कला परंपराओं और रूपों की तमाम बिखरी मामूरी का संकलन, अभिलेखन भी किसी हद तक किया गया, लेकिन यह काम अभी अधूरा है। उसके लिए अकादमी को दिल्ली के दायरे से निकलकर समूचे देश में बिखरी विरासत को बटोरना होगा, जो बड़ी शीघ्रता से नष्ट होती जा रही है। इस सारे काम में डा० सुरेश अवस्थी के सचिव-पद से कार्य-मुक्त होने के बाद जो तेजी आनी चाहिए थी, उसकी आज तक दरकार बनी हुई है।

फिर भी अकादमी ने इतना तो किया ही कि सारे देश के नाटककारों, नाट्य-समीक्षकों, अभिनेताओं और निर्देशकों को एक सूत्र में बांधा। यह एकसूत्रता का भी परिणाम हो सकता है कि भाषाई रंगमंच की सीमाएं टूटकर भारतीय रंगमंच में समाहित हो चुकी है। हिन्दी में बंगला या मराठी नाटक का पहले होना और अपनी मूल भाषा के मंचन से अच्छा होना, इसकी बहुत बड़ी पहचान है।

एक और बड़ी बात जो इन स्वतंत्रोत्तर दिनों में सामने आयी है वह है अव्यावसायिक रंगमंच के विकास की। इसमें पहले रंगमंच की गतिविधियां कुछ ध्यावसायिक संस्थाओं के कार्यकलापों तक सीमित थी। स्वतंत्रता के बाद के आगरण-काल में अनेक अव्यावसायिक संस्थाएं गहन रूप से रंगमंच के प्रति गहरी दिलचस्पी के साथ सामने आयी और आज के भारतीय रंगमंच का असली रूप इन्हीं अव्यावसायिक संस्थाओं के समर्पित प्रयास की देन है। इस देन के पीछे कहना न होगा कि अन्तर्राष्ट्रीय नाट्य-प्रयोगों के साथ भारतीय रंगमंच का परिचय भी एक विशेष महत्वपूर्ण भूमिका

अदा करता रहा है। हमारी अरबी भारतीय नाट्य-परंपरा के साथ अपने युग के अनुकूल नाट्य-शैलियों की तलाश और अंतर्राष्ट्रीय नाट्य-प्रयोगों के साथ जुड़कर नयी प्रयोगशीलता के बीच से नये रंगमंच का जन्म धीरे-धीरे प्रयोगशीलता के सहारे अपने पैर मजबूत करता रहा है, अनेक विदेशी और देशी कलासिक्त का आधुनिक प्रस्तुतीकरण इस नये रंगमंच की सक्षमता का सबूत देता रहा है। वह चाहे शेक्सपियर का 'मैकबेथ' हो, कालिदास का 'शाकुन्तल' हो या शूद्रक का 'मृच्छकटिक' ब्रह्म का 'पुंठिला' या 'काकेशियन चाक सर्किल'—एक नयी भाव-मणिमा से आधुनिक जीवन को, आधुनिक मनीषा और उसके द्वंद्व को भाषा मिली है। इस तरह परंपरा से जुड़कर चलने वाले नाटकों में जहां भ्राज के युग-सत्य को उद्भाषित करने की कोशिश की गयी, वही नयी भाषा ने भी जन्म लिया। यह नयी भाषा, नयी रंगमंच की भाषा, आधुनिक भारतीय रंगमंच की महान् उपलब्धि है। हमें नाटक का एक अलग मुहावरा मिला, वह मुहावरा पहले के नाटकों में बेजान था, बग्नड़ के गिरिश कर्नाड हो या मराठी के विजय तेंदुलकर, खानोलकर, पुं० ल० देशपांडे या कनेटकर अथवा हिन्दी के मोहन राकेश, भारती, डा० लक्ष्मीनारायण लाल, सुरेंद्र वर्मा, मुवनेश्वर, रमेश बक्षी, मर्वेश्वर, मुद्रा-राक्षस या मणि मधुकर अथवा बगला के दादल सरकार—कोई भी किमी भी भाषा का नाटककार हो वह रंगमंच की एक नयी भाषा पा चुका है, जो हमारी भारतीय परंपरा से तो जुड़ी है ही, हमारी लोकनाट्य की शैलियों के भी नजदीक पड़ती है। यह नयी भाषा पश्चिम के अवागार्द वियेटर के परिचय और सपक में और भी विकसित हुई है। हो सकता है कि कुछ लोग इस बात में नाक-भौं मिकोड़ें कि पश्चिम का ऐम्पड वियेटर हमारे लिए बिल्कुल बेमानी है, क्योंकि पश्चिम की युद्धोत्तरान स्थितियों में हर स्थिति बेमानी हो चुकी थी और अब तकनीकी विकास की चरमस्थिति मूजन के बजाय उसके विपरीत, विनाश की पर्याय बन चुकी है। अभी हमारे यहां चीजों के बेमानी होने की वह स्थिति नहीं है। मैंने इस विषय में हिन्दी के अनेक प्रख्यात नाट्य-मनीषकों से कई बार बातें की हैं और उनका यही मत रहा है कि ऐम्पड वियेटर हमारे लिए उतना सार्थक नहीं है जितना कि कुछ अवागार्द नाट्यमनियों ने उसे उछाल रखा है, लेकिन यह मानने से उन्हें भी इन्कार नहीं है कि इस ऐम्पड वियेटर ने हिन्दी के रंगमंच को नया मुहावरा देने में मदद तो की है। डा० लाल जैसे भारतीय मिट्टी में रचे-बसे नाटककार भी हिन्दी के लिए, या कहना चाहिए भारतीय रंगमंच के लिए, ऐम्पड वियेटर को बेमानी और अनावश्यक जरूर मानते हैं (ऐसा वे अनेक बार मुझसे अनुरण बातचीतों में कह चुके हैं) लेकिन उनकी नयी शैली को कटो-न-बहो स्वीकार करने में नहीं कतराते।

नये नाट्य-मूल्यों और नयी प्रदर्शन-शैली की खोज में हमारे अनेक नाटककारों और निर्देशकों ने नाटकीय परंपरा का जो नये सिरे से अन्वेषण किया, उसके फलस्वरूप वे आज एक नितांत नया नाट्य-रूप विकसित कर सके हैं और आज भी उस दिशा में प्रयत्नशील हैं। कन्नड़ के प्रसिद्ध नाट्यकार आचारंगार्गाचार्य का 'सुनो जनमेजय' या गिरीश कर्नाड का 'हयवदन' इन नये नाट्य-रूपों के प्रतिनिधि हैं, जो लोक-शैली और संस्कृत नाट्य की परंपरागत सूत्रधार शैली को समाहित करके चलते हैं। हिन्दी में जगदीशचंद्र माथुर के 'कोणार्क' में ऐसा ही शिल्पगत प्रयोग देखने में आया था। हिन्दी में नये प्रयोगों की दिशा में डॉ० लाल का 'मादा कैवटस', और मोहन राकेश के नाटक इसके ज्वलंत उदाहरण रहे हैं। मोहन राकेश के तीन नाटक 'आपाठ का एक दिन', 'लहरो के राजहंस' और 'आधे अधूरे' न केवल शैलीगत प्रयोग के लिए नयी रंग-चेतना का सही प्रतिनिधित्व करते हैं, बल्कि नाट्यधर्मा शब्दों की सही तलाश के सबसे सुंदर उदाहरण हैं। राकेश हिन्दी की ऐसी नाट्य-प्रतिभा थे, जो हिन्दी रंगमंच के इतिहास में घूमकेतु की तरह छा गये। देखना है कि शब्दों की सामर्थ्य के उनके उस काम को किस प्रकार आगे बढ़ाया जा सकता है। शिल्पगत प्रयोगों की दिशा में पद्य-नाट्य में डॉ० भारती का 'अंधायुग' एक सर्वश्रेष्ठ मान्यकृति है। रमेश बक्षी का 'देवयानी का कहना है', अच्छे नाट्य की गणना में आता ही है, सुरेन्द्र वर्मा का 'सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक' शिल्प और भाषा दोनों की उपलब्धि का अच्छा उदाहरण है। डॉ० लाल का नाटक 'अब्दुल्ला दीवाना' और 'अपेक्षित' अपनी साफबयानी के लिए सदैव याद किया जायेगा। भाषा की नयी तलाश के सशक्त हस्ताक्षर के रूप में मणि मधुकर ने अपनी पहचान बनायी है। नयी राजनैतिक चेतना को सामाजिक सरोकारों से जोड़कर चलने वाले नाट्य की रचना करने वालों में सर्वश्वरदयाल सक्सेना और मुद्राराक्षस ने गहरी छाप छोड़ी है। निश्चय ही नाट्य-भाषा की तलाश की यह गति अपने अपना विशिष्ट स्थान बनायेगी।

मैं पहले ही कह चुका हूँ कि नाट्य-रचना के क्षेत्र में ही नहीं, नाट्य-निर्देशन और अभिनय के क्षेत्र में नयी प्रतिभाओं का उदय हुआ है। महानगरो को ही लें तो ओम शिवपुरी, सुधा शिवपुरी, शशू मित्रा, तृप्ति मित्रा, उत्पल दत्त, श्यामनंद जालान, सुलभा देशपांडे, अकलनदा समर्थ, देवयानी, अरविंद देशपांडे, अमोल पालेकर, हबीब तनवीर, कारण, अमरीश पुरी, रामगोपाल बजाज, मोहन महर्षि, राजेंद्र नाथ, सत्यदेव दुवे अनिल चौधरी, आनु मारती, एम० के० रैना, प्रभात कुमार मट्टाचार्य, बशी कौल, मनोहर सिंह, सुरेखा, उत्तरा बाबकर, विमल साठ, प्रतिभा अग्रवाल, कमलाकर सोनटक्के, वीरेन्द्रनारायण, विनोद नागपाल, कविता नागपाल, वृजमोहन शाह.....जैसे महत्वपूर्ण

पहलुओं पर अभी उतना गहरा ध्यान नहीं दिया गया, जितना दिया जाना चाहिए। ये सभी पहलु निर्देशक की परिकल्पना और उसके ज्ञान के सहारे ही उभरने के लिए छोड़ दिये जाते हैं। चंद गिने-चुने नामों को छोड़कर इन पहलुओं पर गम्भीरता से काम करने वाले लोग नहीं मिलते। जैसे नाट्य-संगीत में मोहन उन्नेती ने जितना योगदान किया, उतना श्रम और योग शायद ही किन्हीं अन्य संगीतकारों ने किया हो। प्रकाश-संयोजन में सारे भारत में तापस सेन का नाम ऐसा चमका है कि इस तरफ और कोई चमकता नाम मुश्किल से नजर आता है। अब तापस बाबू को सिनेमा और व्यावसायिक दुनिया हड़पती जा रही है। जरूरत है नयी प्रतिभागों के इस दिशा में आने की।

अपने नाट्यादोलन की तस्वीर को कभी हम अपनी नाट्य-पत्रिकाओं के माईने में देखे तो हमें जरूर निराशा होती है। मैंने ऊपर 'नटरंग', 'रंगयोग' तथा 'इनैक्ट' का जिक्र किया है। इनकी कुछ जोड़ीदार पत्रिकाएँ भी नाट्य-जगत् में दिखायी पड़ती हैं, किन्तु जितना भी है, वह बहुत अपर्याप्त है। 'नटरंग' ने हिन्दी नाट्य-पत्रकारिता को जितनी गम्भीरता और गरिमा के साथ निभाया है और निभा रही है, उतना तो खर और कोई दूसरी पत्रिका नहीं कर पायी, लेकिन 'नाट्य-वार्ता', 'अभिनय संवाद', 'रंगायन', 'रंगभारती', 'छायावट' और अंतर्देशीय नाट्य-पत्र 'अभिनय' की भूमिका को कम महत्वपूर्ण नहीं कहा जा सकता। आकार में सबसे छोटी किन्तु उपयोगिता की दृष्टि से सबसे बड़ी लगने वाली लघु-लघु मात पत्रिका 'अभिनय' अब रंगमंच मंचाई सूचनाओं के लिए एक अनिवार्यता-सी लगने लगी है। ये सभी पत्रिकाएँ आर्थिक सहयोग की अपेक्षाएँ रखती हैं और अच्छे लेखकों की भी, जिससे इनमें भरती की सामग्री के बजाय सुष्ठ, सुचिपूर्ण रचनात्मक लेख दिये जा सकें और भारतीय रंगमंच का आपसी आदान-प्रदान भी उभर सके। नये नाटक छापने के लिए अब रंग-पत्रिकाओं के अलावा स्थान रह ही कहा गया है! नतीजा यह होता है कि जो नाटक लिखे भी जाते हैं, वे रंग-कर्मियों तक साइबलोस्टाइल रूप में ही पहुँचते हैं, छपे रूप में नहीं। इन नाट्य-पत्रिकाओं में वे छप सकें, ऐसी व्यवस्था बनाना हम सब का धर्म है।

हिन्दी रंगमंच की अनेक समस्याओं की बात जब भी चलती है तो दर्शक वर्ग की समस्या सबसे पहले आती है कि हिन्दी रंगमंच का दर्शक कहाँ है? मैंने इस समस्या को काफी नजदीक से देखा-जाना है। बम्बई में सत्यदेव दुवे ने जब हिन्दी नाटक करने शुरू किये थे तो तेजपाल हान का आधा भाग भरा नजर आता था तो अपार खुशी होती थी, लेकिन उनमें से कम-से-कम आधा दर्शक फोकटिया होता था। बम्बई में अब जाकर देखता हूँ तो दूरदराज जुहू के पृथ्वी धिमेटर में भी नाटक देखने जाते पर टिकट मिलने के चाले पड़ जाते हैं। इसका सीधा अर्थ यह है कि रंगमंच का दर्शक सिनेमा के दर्शक

की तरह तो नहीं बढ़ा, लेकिन अब यह स्थिति भी नहीं है कि अच्छा नाटक हो और लोग देखने न जायें। दिल्ली में रेपटरी का 'वेगम का तर्किया' और 'चोपड़ा कमाल नोकर जमाल' प्राज भी होते हैं तो दर्शकों का टोटा नहीं रहता। इसलिए दर्शकों वाली 'मिथ' मले ही धीरे-धीरे टूट रही है, लेकिन टूट जरूर रही है। यह स्थिति है सुखकारी, लेकिन इतनी सुखकारी भी नहीं है कि उसके बल पर नाटकों के प्रपंचशास्त्र का सतुलन सम्भव हो सके। अच्छे नाटकों के प्रति दर्शकों को आकर्षित करना आवश्यक है। यह काम भी जब अभिनेता, निर्देशक और लेखक को करने पड़ते हैं तो उनके उत्साह का पारा उतरता है। इस दिशा में समीक्षक अवश्य सहायक हो सकते हैं।

समीक्षक सहायक हो सकते हैं, इसका यह मतलब नहीं है कि समीक्षा में कोई सहायता प्रेरित बेईमानी करने की ओर में सकेत करना चाहता हूँ। समीक्षा को लेकर तो पिछले कुछ दिनों रंग-जगत् में वाद-विवाद तक छिड़ा रहा है। दिल्ली में एक गोष्ठी में यह विवाद कड़वाहट उगलने तक पहुँच गया था। कुछ निर्देशकों ने प्रमुख पत्रों के सम्पादकों से यह माँग की कि यदि वे निष्पक्ष समीक्षा न छाप सकें तो समीक्षा के स्थान पर प्रदर्शन का विवरण-भर देकर इतिथी कर दी जाये। ऐसी माँग के पीछे यह उद्देश्य था कि तटस्थ और पूर्वाग्रहमुक्त समीक्षा होनी चाहिए, किसी रंग-दल से सबद्ध व्यक्ति को समीक्षक नहीं होना चाहिए... आदि आदि। लेकिन सवाल का असली मुद्दा यह नहीं, यह मुद्दा व्यक्तिगत राग-द्वेष का अधिक है। इससे परे अगर इसमें कोई मुद्दा है तो इतना कि क्या समीक्षक को सिर्फ एक निर्णायक बनकर अपना निर्णय दे देने के लिए समीक्षा करनी चाहिए या रंगरत्न लोगों की महायता का मन बनाकर उनकी कमजोरियाँ बताते हुए उनकी समस्याओं को भी समीक्षा के माध्यम से उभार दिया जाये, ताकि दर्शक किसी प्रदर्शन-विशेष के प्रति कोई अनावश्यक विवृण्ण न पा सकें।

समीक्षक अपनी जगह सही होता है कि वह प्रदर्शन को देखकर जो अनुभव करे वह कहे। निश्चय ही यह सम्मति उसकी अपनी क्षमता, रंग-दृष्टि और दायित्व पर निर्भर रहती है। लेकिन रंगकर्मी की प्राज की जो जड़ोजहद है, एक तरह से रंगकर्म को उठाने का पूरा बोझ है उस पर, उनकी तरफ से बिल्कुल भाँखें मूढ़ लेना भी नाट्य-समीक्षा के लिए उचित नहीं माना जा सकता। असल में दृष्टि इस पर होनी चाहिए कि नाट्य-समीक्षा के पीछे दृष्टि क्या है, क्योंकि हर बटु धारोचना हतोन्माह करने के अभिप्राय से नहीं लिखी होती। बहुत सारी बटु समीक्षाओं के पीछे समीक्षक का रंगकर्म में गहरे जुड़े होने के पीछे का दर्द भी उभरता है जो गुच्छ रंग-प्रदर्शन को धागे बटाने का अनिवार्य गुण है। मतही, बेमकमद की तारीफें मुनकर नाट्य-दल न दर्शक जुटा सका है और न रंग-प्रदर्शन को धागे बटा सका है। माना तारीफ वाली समीक्षा

न समझदारी का द्योतक होती है और न ईमानदारी की। इसलिए इस बारे में जहाँ नाट्य-निर्देशकों को एक स्वस्थ दृष्टि अपनानी होगी, वही समीक्षकों को अपने गम्भीर दायित्व के प्रति सजग भी होना पड़ेगा। आखिर सवादहीनता के ध्रुवों पर चलकर न समीक्षक अपना अंतिम उद्देश्य पा सकेगा और न नाट्य-निर्देशक, जबकि उद्देश्य दोनों का होता है कि रंगकर्म जन-जीवन से जुड़कर हमारी जिंदगी की सही पहचान बन सके। अब अगर इस पहचान को नाट्य-लेखक ने भोषरा किया हो तो समीक्षक को इसको सामने लाने तो दीजिये। हो सकता है इस पहचान को सामने लाने में निर्देशक और नाटककार दोनों ने अपना पूरा दायित्व निभाया हो और अभिनेता ने उसमें रेंड मार दी हो, तो समीक्षक उस दोष पर अँगुली नहीं रखेगा तो दोष-मुक्ति कैसे होगी। अभिनय के बारे में एक बार ब्रेख्त से पूछा गया था कि अभिनय की सबसे बड़ी कसौटी आपके सामने क्या है, तो उसने कहा था कि अभिनेता अपने वर्तमान से आगे का संकेत देकर अभिनय को जीवंत नहीं बनाता, तो वह अभिनय हमें सतोष नहीं देता। बातचीत का नह दुकड़ा मैं यहाँ देने का लोभ सवरण नहीं कर पा रहा। प्रश्नकर्ता ने पूछा था —

• आपके नाटकों में अभिनेतागण हमेशा धुआँधार सफलता बटोरते हैं। आप उनसे सतुष्टि महसूस करते हैं ?

— नहीं।

• इसलिए कि उनका अभिनय बुरा होता है ?

— नहीं, अभिनय बुरा नहीं, गलत होता है।

• किस तरह का अभिनय करना चाहिए उन्हें ?

— जैसा एक वैज्ञानिक युग की चेतना से संपन्न दर्शकों के लिए होना चाहिए।

• मतलब ?

— उन्हें अपने ज्ञान का उपयोग करना चाहिए।

• किस चीज का ज्ञान ?

— मानवीय संबंधों का, मानवीय व्यवहार का, मानवीय क्षमताओं का।

• ठीक है। इसका उन्हें ज्ञान होना चाहिए। लेकिन वे इसका प्रदर्शन कैसे करें ?

— सजग रूप से, साकेतिक रूप से, विवरणात्मक ढंग से।

• तो अभी कैसे करते हैं ?

— मग्नमुग्ध करके। स्वयं एक स्थिति में डूबकर अपने साथ दर्शकों को बहा में जाते हैं।

• जैसे ?

—जैसे कि मान लो विदा लेने की स्थिति का अभिनय करना है तो वे दर्शक में विदा के मूड पैठाने की कोशिश करेंगे। उसके आगे की बात किसी को नहीं सूझती। हर कोई बस इतना महसूस कराके रह जाता है। उससे आगे नहीं सोच पाता।

अब अगर ब्रेस्त की बात को कोई समीक्षक मन में बैठकर किसी अभिनेता का अभिनय जाँच रहा है तो वह अपेक्षाएँ करेगा ही, यह तो रगमच की श्रेष्ठता को आगे लाने का एक आवश्यक कदम है।

असल में नाटक एक सम्मिलित समूह की देन होता है, एक व्यक्ति की नहीं। नाटककार में लेकर, मैं कहना चाहता हूँ कि दर्शक तक (समीक्षक ही क्यों) उसका एक हिस्सा होता है, तभी नाटक बनपता है। मैंने लंदन में 'ग्रोह कलकत्ता' के जो प्रदर्शन देखे, उनमें तो दर्शकों को आकाशवाणी अभिनय का अंग मानकर उन्हें मंच पर भी आमंत्रित कर लिया जाता है। जरूरी नहीं कि दर्शक मंच पर अभिनय करने जाये तभी वह नाटक का हिस्सा बने; वह अपनी प्रतिक्रिया से, उपस्थिति से नाटक की सफलता-असफलता का भागीदार बन सकता है। मैं इस दिशा में बहुत निराश नहीं हूँ।

जनता का नाटक

●
भुकुल

नाट्य परम्पराएँ समाज, समय और स्थान के अनुसार परिवर्तनशील होती हैं। कला की अन्य विधाओं की तुलना में नाटक में सामाजिक विकास क्रम के अनुसार कड़ी जल्दी और स्पष्ट बदलाव आता रहा है। किसी समय एवं स्थान में सामाजिक संरचना में पूरी एकरूपता नहीं होती और भिन्न व्यवस्थाएँ एवं संस्थाएँ बनी रहनी हैं, सामाजिक जीवन की यह विभिन्नता नाटक में भी अभिव्यक्त होती है। यही कारण है कि विशिष्टवर्गीय नाटक अपने दावे के बावजूद कभी लोकशैलियों की जगह नहीं ले पाता बल्कि इसके विपरीत कई प्रकार से दोनों एक दूसरे के पूरक होते हैं। दरअसल नाटक के विकास एवं नये प्रयोगों के विषय में कई आत धारणाएँ प्रचलित हैं कि यह आधुनिक नाटकों में ही संभव है और शास्त्रीय या परम्परागत या लोक नाटक रूढ़ और समयगत जरूरतों से कटे होने हैं। वास्तविकता यह है, पारंपरिक या लोक नाटकों का अस्तित्व लगातार परिवर्तन एवं विकास पर निर्भर है और लोकशैलियों में स्वतंत्रता और लचीलापन है। लोक कलाकार निरंतर प्रयोगशील होता है और अपनी कला में स्थान, जनता, जीवन एवं संवेदनाओं की भिन्नता के अनुसार परिवर्तन लाता रहता है। फिर भी, वह 'एक नाटक' का निर्माता होने का दावा नहीं करता और न ही इस रूप में कभी स्वीकृत किया जाता है। ग्राज "नये" या "प्रयोगात्मक" नाटकों में ज्यादातर 'फॉरमेट' की तालीशीवाले नाटक शामिल किये जाते हैं, लेकिन यह मरचनात्मक कल्पना ही किसी नाटक को सार्थक नहीं बनाती, बल्कि अकल्पनीय घटनाओं, बड़े-बड़े पात्रों और स्थितियों की अपेक्षा जनता के जीवन के विभिन्न पक्षों की ऐतिहासिक प्रक्रिया में द्वंद्वात्मक ढंग में प्रस्तुत करने वाले नाटक भी नये, सामाजिक रूप से सार्थक, समयगत और जनता में संवाद करने वाले हो सकते हैं।

किसी नाटककार या रंगकर्मी के 'फार्म' और 'कॉन्टेंट' की तलाश को मुख्य रूप से कौन सी बात प्रेरित करती है? मरीज जन और प्रतिक्रिया। रूढ़ परम्पराओं की जकड़न को खत्म करके नाटक की जनता के बड़े हिस्से के साथ मश्राद स्थापित करने की ताकत कायम करना। आज जनता के नाटक की पहली शर्त इसकी जनता के साथ संवाद कायम करने की क्षमता है। इस शताब्दी के दौरान नाटक का सबसे महत्वपूर्ण विकास इसके सामाजिक आधार का विस्तार है। आज नाटक इसी रूप में जनता के लिए सेना जा रहा है और सामाजिक एवं राजनैतिक जीवन में इसका बहुमायामी योगदान है। नाटक को जनता के नजदीक आने की इस यात्रा के दौरान इसके तकनीकी पक्ष सहित विषयवस्तु और शिल्प-शैली में त्रातिकारी परिवर्तन हुए हैं। जनता के नाटक का विचार भिन्न-भिन्न रूपों और उद्देश्यों के रूप में अभिव्यक्त हुआ है लेकिन इसका प्रस्थान हिन्दु जनता के विभिन्न हिस्सों और सातकर कामगर जनता के लिए एक नवीन और जीवंत नाटक उपलब्ध कराना है। जनता के नाटक के लिए प्रतिबद्ध विभिन्न गुणों की पहचान उसके सामान्य उद्देश्यों की अपेक्षा सामान्य दुश्मन के आधार पर कही आसानी से की जा सकती है। इन सबों ने नाटक के सतहीपन, या "कला-कला के लिए" के नाम पर होने वाली बौद्धिक यक़वास या सीमित दर्शक वर्ग और केवल शहरी में नाटकों के प्रदर्शन के खिलाफ प्रतिप्रिया व्यक्त की है। ये सभी प्रचलित नाट्य रूप दर्शक, शैली और इसके वैचारिक तत्त्व के प्रति गहरे रूप से भगवतुष्ट हैं।

उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम दौर में जनता के लिए नाटक करने की कोशिशें समाजवाद के एक मुख्य राजनैतिक शक्ति के रूप में उभरने और प्रापुनिक औद्योगिक राज्यों के प्रांतरिक सफल एवं द्वन्द्व तेज होने के साथ शुरू हुई। इस दौरान जनता के नाटक के प्रायः सभी कार्यक्रमों समाजवादी विचारधारा से प्रभावित थे। जनता का नाटक द्वारा उनकी सामाजिक आर्थिक परिस्थितियों पर विचार करना तथा मजदूरों की सस्ती दर पर सुविधाजनक मजदूरी एवं स्थान पर नाटकों के प्रदर्शन जैसी बातों पर भी विचार किया जाता था। लेकिन, इसके पूर्व यूरोप में नाटक के सोकतशीकरण के विचार और कार्यक्रम जोर पकड़ने लगे थे। इस दौर की मुख्य विशेषता यह थी कि इसमें एक साथ कलागत और सामाजिक मुद्दों पर जोर दिया गया था। यूरोप के विप्रेटों की संरचना के विरोध में आवाज उठायी गयी जो सामाजिक आर्थिक वर्गगत स्थिति के अनुसार दर्शकों को विभाजित करती है और इस विभाजन के परिणामस्वरूप कुछ लोग ही नाटक और स्टेज देख पाते हैं और बाकी सामने वाले दर्शकों को ही देखने रह जाते हैं। 1972-76 में निर्मित बेगनर फेस्टिवल विप्रेटर में पहली बार बायकोनी, बायनों और प्रच्छी-बुरी सीटों के सामाजिक विभाजन को गतम कर दिया गया।

इस समय के जनता के नाटक सामाजिक त्योहारों के अवसर पर राष्ट्रीय एकता का संदेश फैलाते थे। सामाजिक उत्सव प्रधान और राष्ट्रीय एकता एवं धार्मिक मूल्यों का संदेश ही जनता के नाटक का विचार था। प्रथम विश्व-युद्ध के उपरांत रूस और जर्मनी में आंदोलन और प्रचार के उद्देश्य से एक नया आंदोलनकारी नाटक विकसित हुआ। इस चरम राजनीतिक द्वन्द्व की स्थिति में नाटक को सामाजिक परिवर्तन के एक मुख्य औजार के रूप में प्रयोग किया जा रहा था। रूस में बोल्शेविक क्रांति के बाद क्रांति के उद्देश्यों के प्रचार के लिए, जनता से संवाद स्थापित करने के लिए नयी नाटक तकनीक अपनायी गयी थी। आंदोलनकारी नाटकों के दौर में सामूहिक गायन और ग़लबारी तरीका भी काफी प्रचलित था। ग़लबारी शैली के द्वारा सोवियत संघ में अशिक्षित जनता को नयी सरकारी नीतियों से परिचित कराया जाता था, अमेरिका एवं यूरोप के अन्य देशों में समाचार बताकर टिप्पणी की जाती थी। रूसी क्रांति के आरंभिक वर्षों में शिक्षा के अन्त-कमिसार लूनाचास्की ने नाटक के द्वारा सामाजिक उत्सवों को नये सदस्यों में प्रदर्शित करने का व्यापक आंदोलन चलाया था। जनता के नाटक को एक खास वर्ग या समूह नाटक के रूप में भी देखा जा रहा था। द्वितीय विश्वयुद्ध के बाद समाजवादी देशों में जनता के लिए भलग-भलग भाषाओं में नाटक किए जाने लगे थे। अमेरिका का "ब्लैक थियेटर मूवमेंट" धार्मिक एवं सांस्कृतिक प्रभुत्व के खिलाफ ब्लैक पैरर और युनाइटेड ब्रदर्स के साथ अभिन्न रूप से जुड़ा रहा है। चीन में जनता के नाटक के संदर्भ में एडगर स्नो और अन्ना लुई स्ट्रांग के विवरण इसकी प्रभावकारी शक्ति का विस्तृत उल्लेख करते हैं। चीन-जापान युद्ध के दौरान कांगसी में गोर्की स्कूल के एक हजार छात्रों को प्रशिक्षित करके साठ ग्रुपों में विभाजित कर दिया गया था। ग्रामीण उनके भोजन और एक गांव से दूसरे गांव जाने का प्रबंध करते थे। कोमितांग सिपाही इन रेड ड्रामेटिक ग्रुपों को सीमा के नजदीक के शहरों में आने का संदेश भेजते थे। जापान युद्ध शुरू होने पर सरकार ने "नाटक के द्वारा देश को बचाओ" का नारा ही दिया था। हजार सड़कों द्वारा शुरू किया गया नाटक एक व्यापक आंदोलन में बदल गया जिसमें 2,00,000 नाट्य लेखक, निर्देशक, अभिनेता-अभिनेत्रियाँ शामिल थे। गुरिल्ला युद्ध करने वालों के साथ भी 200 नाट्य दल थे।

भारत की भी एक गौरवशाली सांस्कृतिक परंपरा रही है और शास्त्रीय एवं लोकनाट्य शैलियों, संगीत, साहित्य, चित्रकला और दूसरी विधाओं में जनता के जीवन के विभिन्न पक्षों की सुन्दरता, उनके अनुभवों, प्रेरणाओं और उद्देश्यों को अभिव्यक्त किया गया। लेकिन, उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में इस संस्कृति की जीवंतता और जनप्रतिबद्धता का ह्रास हो रहा था और साहित्य एवं दूसरी विधाओं में अतीत की

ग्रन्थी गुफाओं, रहस्यवाद और अबोधिकता में शरण लेने की प्रवृत्ति का जोर था। ग्रन्थी के आगमन के बाद विशेषकर बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में उत्पादन के नये तरीकों, नये सामाजिक सम्बन्ध, नये सामाजिक द्वन्द्व और समस्याओं ने भारतीय जीवन को कई रूपों में प्रभावित और परिवर्तित किया। इस दौर की मानवीय भावनाओं एवं उद्देश्यों को अभिव्यक्त करने वाले कला और साहित्य की जनता के जीवन में कोई सार्थक भूमिका नहीं रह गयी थी। परिवर्तनशील विश्व में पिछली शताब्दी के कलाकार और लेखक ग्रामतीर पर संस्कृति के विकास, इसके नये रूप ग्रहण, परिवर्तन, नये मूल्य और जनता के संघर्षों की व्यक्त करने में मात खा गये थे। जनता खुद अपनी कला विकसित करने और उसे अपनी आजादी के संघर्ष की एक जीवित अभिव्यक्ति बनाने में भी विफल रही थी। वर्तमान शताब्दी के प्रारम्भिक वर्षों में घटनाओं में और तेजी आ गयी थी। साम्राज्यवादी विस्तार की सीमा प्रकट हो गयी थी और इन साम्राज्यवादी देशों में विश्व बाजार के नये बटवारे के लिए एक गहरा घन्टद्वन्द्व शुरू हो गया था। शासक वर्ग के इन घन्टद्वन्द्वों के साथ ही मजदूर वर्ग और उपनिवेशों की जनता का संघर्ष तीव्र हो रहा था। उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम वर्षों में कला और साहित्य में सामाजिक वास्तविकता के चित्रण की जरूरत महसूस की जा रही थी। अब ज्यादा सख्या में लेखक एकरस और घातमगत लेखन के दायरे से बाहर आकार अपने लेखन में सामाजिक परम्परा की कई कुरीतियों का पर्दाफाश करते हुए सामान्यतः देश की जनता के साम्राज्यवादी आधिपत्य से मुक्त होने की इच्छा को जनता की समझ में आ सकने वाली भाषा में व्यक्त करने की कोशिश कर रहे थे। इसी दौर में कई राष्ट्रीय गीत लिखे गये, जनसों-जुलूसों, समारोहों में गाये गये और लोगों की प्रेरणा के स्रोत बने। समकालीन इतिहास में घटनाओं की तेजी, संस्कृति और स्वतन्त्रता पर फासीवादी हमले, वर्तमान की विकृतियों को ध्वस्त करके एक सुन्दर भविष्य निमित्त करने की सम्भावना के कारण सेवेदनशील साहित्यकार और कलाकार आजादी के लिए जनता के संघर्ष की भावनाओं के साथ सन्निय रूप में जुड़ रहे थे। फासीवाद और साम्राज्यवाद के आक्रमण से संस्कृति की रक्षा के लिए प्रेमचन्द और टेंगोर जैसे लेखक प्रगतिशील लेखक आन्दोलन में शामिल हुए। नृत्य के क्षेत्र में उदघोषण करने वाली जनता ने प्रधान करके 'जीवन की लय' और 'श्रम और मशीन' जैसे बड़े के माध्यम से देश के राजनीतिक और औद्योगिक यथार्थ को प्रदर्शित किया। नाटक के क्षेत्र में भी यह परिवर्तन प्रारम्भ हुआ। नाटकों में जनता की फासीवाद विरोधी भावनाओं, किमान-मजदूर वर्ग की जीवन स्थितियों, उनमें एकता की जरूरत और जुझारू वर्ग के रूप में उनके उदय की भावनाओं को व्यक्त किया जाने लगा। यह कोणी प्रतीतिात्मकता, नगर-युगीन मूल्यों, मध्यवर्गीय मानसिकता और प्रेम के फुहड़ प्रदर्शन वाले नाटकों में घनत्व,

भारत के प्रगतिशील नाट्य आन्दोलन की ऐतिहासिक शुरुआत थी। चीन के जननाट्य आन्दोलन की तरह देश में यहाँ-वहाँ छात्रों के कई सांस्कृतिक दलों ने लोगो को शिक्षित और संघर्ष के लिए उत्साहित करने के लिए नाटक किये। किसान और मजदूर वर्ग के आन्दोलनों के विकास के साथ ही इस वर्ग के लेखकों एवं कलाकारों में एक नयी आस्था और गतिशीलता आयी। ग्रामीण टोलिया और कारखाने के मजदूरों ने राष्ट्रीय एकता, मजदूरों के राज और प्रगतिशील शक्तियों की एकजुटता के कई गीत खुद लिखे और धूम-धमकर गाये। राष्ट्रीय अस्तित्व और स्वतन्त्रता के लिए किये जाने वाले महान संघर्षों के ज्वार में एक आजाद दुनिया में आजाद भारत के लिए गाँवों की मिट्टी और कारखानों की जमीन से नये सांस्कृतिक आन्दोलन की शुरुआत हुई। कला विद्यार्थी-लोकशैलियों में जनता की जीवन्त भावनाओं की अभिव्यक्ति हुई। ग्राम्य और मलाबार के किसान बालकों, बंगाल के किसानों और बम्बई की कामगार जनता ने घड़कते हुए गीत गाये। पारम्परिक नृत्य शैली कथकली जिसे ट्रावनकोर के राजा और वरसतोल जैसे आदर्शवादी कवियों ने मन्दिरों और महलों में कैद कर दिया था, जनता की आंतिकारी भावनाओं का वाहक बन गयी। यह स्पष्ट है कि अन्ततः जनता ने खुद अपनी फोरी जख्मों के अनुसार नये नाट्य आन्दोलन की शुरुआत की। इसी पृष्ठभूमि में नाटक, गाना, नृत्य की प्रगतिशील प्रवृत्तियों को संगठित-संयोजित करने के लिए इंडियन पीपुल्स थियेटर एसोसिएशन (इप्ता) की स्थापना हुई जिसकी जड़ें भारतीय जनता के सांस्कृतिक जगरण में थी। पूर्वं में जापानी साजिशों, जनता का भयंकर शोषण एवं दमन और जनता की ताकत के शक्तिशाली उभार ने लेखक और कलाकार, किसान और मजदूर, छात्र और बुद्धिजीवी को एक मूय में पिरो दिया। इस परिस्थिति में जिस प्रकार जनता के धलंग-मलंग हिस्सों की एकता एक ऐतिहासिक अनिवार्यता थी उसी प्रकार इस स्वयं और जीवन्त एकता एवं विचारों के आदान-प्रदान से जनता के नाटक का जन्म लेना भी अनिवार्य था। यहाँ इप्ता के गौरवशाली कार्यक्रमों का विवरण देना सम्भव नहीं है लेकिन यह जनता का नाटक सीधा-सरल और जनता की सम्झ में आने वाला था और वह इसके निर्माण और प्रदर्शन में भी हिस्सा ले रही थी। इस जन नाट्य आन्दोलन में विभिन्न भाषाओं में समसामयिक राजनीतिक-सामाजिक परिस्थितियों, मजदूरों-किसानों के जीवन संघर्षों को मुखर करने वाले अनेकों सशक्त नाटक लिखे गये। क्षेत्रीय भाषाओं में प्रदर्शन के द्वारा देश के विभिन्न भागों की जनता को एकजुट करने में मदद मिली। गाँवों-गाँवों में जनता के आन्तिकारी संघर्षों को चित्रित करने वाले अनेक मोवियट और चीनी नाटक भी खेले गए थे।

आजाद भारत में देश की वामपंथी धारा में सत्ता के चरित्र के प्रति राजनीतिक

एवं विचारधारात्मक मतभेद और व्यक्तिगत स्वार्थों के साथ शीत युद्ध की गहरी राजनीति के दबाव में कला और साहित्य में प्रगतिशील धारा क्षीण पड़ गयी और व्यक्तिगत कुंठा, पीड़ा, विकृत संकेत और मध्यवर्गीय आग्रहों का चित्रण प्रधान हो गया। लेकिन तीसरी दुनिया के अन्य देशों की ही तरह भारत पर भी, जिसकी अर्थ-व्यवस्था मुख्यतः पूँजीवादी दुनिया तथा उसके बाजार से ही बंधी हुई है, पूँजीवादी संकट का पूरा-पूरा असर पड़ा। इससे अर्थव्यवस्था का असाध्य संकट और भी भयानक हो उठा जो व्यापक जन-प्रमत्तोप एवं जन उभारों और देशों में बढ़ती आर्थिक एवं राजनीतिक अस्थिरता के रूप में अभिव्यक्त हुआ। अन्तर्राष्ट्रीय परिप्रेक्ष्य में पूँजीवादी देशों में गहरी आर्थिक मन्दी के कारण पूँजीवादी समाज के अन्तर्विरोधों में उत्पन्न संकट और भी गम्भीर हो गया। इसके विपरीत, समाजवादी देश समाजवादी निर्माण की दिशा में प्रगति कर रहे थे। साथ-ही-साथ एशिया, लातिन अमेरिका और सारी दुनिया की साम्राज्यवाद विरोधी शक्तियाँ साम्राज्यवादियों के विरुद्ध सक्रियता से सश्रम कर रही थी। कला-संस्कृति के विकास की द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया में अतीत के प्रगतिशील आन्दोलन ने गौरवशाली, कलात्मक, विवेकपूर्ण और अच्छी चीजों को सङ्गृहीत करके एक बार फिर देश की जनता के सामूहिक श्रम की उपज के रूप में पतनशील संस्कृति के खिलाफ जन संस्कृति का सूत्रपात हुआ और नाटक एवं कला की सभी विधाओं में तानाशाही, पुराणपथी और प्रतिश्रियावादी विचारों के खिलाफ जनता के वर्ग संघर्ष को तीव्र करने के उद्देश्य की अभिव्यक्ति हुई। अतीत की उपलब्धियों के उत्तराधिकारी नाट्यलेखक, रङ्गकर्मी ने वर्तमान में अतीत को बेहतर रूप देने और आतिशायी आन्दोलन का निर्माण करने में मजदूर वर्ग के प्रतिनिधियों के रूप में संघर्ष का बोझ उठाया और हर प्रकार के पुराने-नये कलात्मक तकनीक का इस्तेमाल करके राजनीतिक अन्तर्वस्तु का मन्त्रेयण किया। इस संघर्ष की एक तीव्र और प्रकट अभिव्यक्ति के रूप में सारे देश में चौराहा या नुक्कड़ नाटकों की शुरुआत हुई। देश की कामगार किसान जनता से रङ्गकर्मी का सवाद कायम हुआ जिससे उनके मनोरंजन के साथ सामाजिक आर्थिक जीवन के अन्तर्विरोधों का यथार्थवादी चित्रण कर जनता के विभिन्न हिस्सों की एकता पर जोर देने हुए शासक वर्ग के छद्मवाद और फूटपरस्त ताकतों का पर्दाफाश करके शोषक और शोषित वर्गों के संघर्ष को भी प्राच दी जाने लगी।

देश में उत्पादक शक्तियों और विज्ञान एवं तकनीक के विकास में कला की सामाजिक भूमिका के निर्वाह के लिए एक अनुकूल तकनीकी और भौतिक परिस्थिति है। इसमें व्यापक समुदाय का कला के साथ सघन और विविध सम्बन्ध कायम हुआ है। लेकिन, कला का सत्त्वजन चरित्र उत्पादन के सम्बन्धों और उस सम्बन्ध को निर्धार-

रित करने वाले भौतिक उत्पादन के बुनियादी नियम के विशिष्ट चरित्र पर निर्भर करता है। भारत के पूँजीवादी समाज का बुनियादी नियम अतिरिक्त मूल्य की प्राप्ति है। आधुनिक तकनीक के परिणामस्वरूप बड़े पैमाने पर कला का पुनरुत्पादन और खपत होने के कारण पूँजीवादी उत्पादन के नियमों की स्थापना हुई है। पूँजीवादी अर्थव्यवस्था में वितरण के जन साधनों का उपयोग जन संस्कृति या महान कला के प्रसार के लिए नहीं होता बल्कि इससे पूँजीवादों समाज के खोलने, अस्तित्वहीन तबके की पतनशील भावनाओं को पुष्ट करने वाली प्रतिक्रियावादी, एकरस कला का प्रचार किया जाता है। ये कलाएँ पूँजीवादी समाज में कामगार जनता के अपने सज्जनात्मक श्रम से भ्रमगाव को गहरा बनाती हैं जो अपने श्रम के उत्पादन और सामाजिक संबंधों में भी अपनी पहचान खो दिये होते हैं। इन कलाओं में विचारों को नपुंसक बना दिया जाता है, भावनाओं का गला घोट दिया जाता है और लोगों की गहन उत्सुकता को बाजार बना दिया जाता है।

इस देश के सिनेमाघरों, रेडियो और दूरदर्शन द्वारा पेश किये जाने वाले कथित कलात्मक उत्पादकों का लाखों-लाख लोग उपयोग कर रहे हैं। संवाद के वृहद् साधनों द्वारा बड़े पैमाने पर वितरित किये जा रहे इन कलात्मक उत्पादनों की एक निश्चित वैचारिक भूमिका है : जनता को उसके दायरे में कैद रखना, उसे अपनी स्थिति में झूठी दिलासा देना और उन खिडकियों को बन्द कर देना जिससे वह सही मानवीय दुनिया की झलक पा सके और अपने भ्रमगाव की चेतना के साथ उसे खतम करने के साधनों के विषय में सचेत हो सके। यह समूची मानवीय जाति और एक शोषणमुक्त सामाजिक व्यवस्था की स्थापना के लिए सचेतन रूप से सघर्ष करने वालों का गहरा नुकसान है। अनिवार्य रूप से जनता की रूचि और कलात्मक मापदण्डों को इस प्रकार निर्धारित किया गया है कि वह कुछ उत्पादनों की प्रशंसा करे और विशेषकर उस मक्को नकारे जो उच्च कलात्मक मूल्यों या खोलने—सकीर्ण दायरे में कैद दिमाग को मुक्त करने के वैचारिक तत्त्वों का मृजन करते हैं। अधिक दृष्टि से कलात्मक उत्पादनों की जन खपत से अधिकतम मुनाफा और वैचारिक दृष्टि से पूँजीवादी समाज के भ्रमगाव और धादमी को पण्य वस्तु में परिणत कर देने वाले विसंस्कृतकारी सम्बन्धों की मजबूती।

भारत के पूँजीवादी समाज के इस सांस्कृतिक परिदृश्य में जन कलाओं और जनता में संवादहीनता की स्थिति को ज्यादातर यूजुंभा धर्मों में ही परिभाषित किया गया है और यह कहा जाता रहा है कि हमारे समय की महान कला समाज के सम्पन्न, समभदार तबके की समझ में ही पा सकती है और महान कला हमेशा विशिष्टवर्गीय

होती है। यह सिद्धान्त कला की सामाजिक भूमिका को पूरी तरह नकारता है। एक खास सामाजिक धार्मिक व्यवस्था में मानवीय चेतना और सम्बन्धों के निर्धारण के इस ऐतिहासिक तथ्य को पूरी तरह अनदेखा करता है कि पूँजीवादी व्यवस्था जनता के साथ-साथ खुद कलाकार को भी उसके गुणों से वंचित करती है और शब्दों की व्यापकता से अजित होने वाली कलाकार की शक्ति खतम कर देती है। मानवीय अनुभवों को गहरा और समृद्ध करने और जनता को क्रान्तिकारी चेतना विकसित करने का कार्य एक महत्वपूर्ण क्रान्तिकारी कार्य है और यह वास्तविक भौतिक सम्बन्धों के आधार पर मजदूर वर्ग अपना भूलगाव खतम करके, जनता के सभी हिस्सों को मुक्त करने के क्रान्तिकारी कार्य की जिम्मेदारी महसूस करके और उसकी तैयारी करके पूरा करता है। कलाकार इसका निरपेक्ष दृष्टा नहीं होता बल्कि इस संपर्क निर्माण की प्रक्रिया में उसकी एक सक्रिय भूमिका होती है।

जननाट्य आंदोलन की गौरवशाली परम्परा, भारत का राजनीतिक धार्मिक विकास, संस्कृति का व्यापक पूँजीवादीकरण और जनता को उसके कला माध्यमों से वंचित करने की साजिश, परिस्थितियों में लगातार परिवर्तन के सन्दर्भ में ही आज चोराहा नाटक के विभिन्न पहलुओं पर विचार किया जाना चाहिए। हमारे देश में न केवल नाटक देखने-दिखाने की परम्परा रही है, बल्कि ऐसी कई नाटक मंडलियाँ थी जो गांव-गांव में घूमकर सामाजिक, धार्मिक, ऐतिहासिक नाटकों का प्रदर्शन करती थी। ये नाटक काफी तन्मयतापूर्वक देखे जाते थे। लेकिन, ग्रामीण एवं शहरी नाटकों में भिन्नता थी। शहरों के प्रबुद्ध रंगकर्मी नाटकों में ताजगी के लिए बेचैनी के साथ गांव, प्रदेश और दूसरे देशों में खोज-धीन कर रहे थे। इसलिए, साठ के दशक में विदेशी नाटकों के भरपूर रूपांतर और फार्म की नकल हो रही थी। ये नाटक भी देश की जनता के जीवन से भलग थे। विदेशी स्क्रिप्टों की सार्वकता नहीं के बराबर थी इसलिए नाटककारों की एक नयी पीढ़ी ने अपने देश की नाट्य परम्पराओं की नयी खोज शुरू की। उनके सामने लोक शैलियों का विशाल खजाना था। इस दिशा में कुछ सार्थक प्रयास हुए, लेकिन मुख्य सवाल यह है कि इसकी समझ क्या थी और जनता के साथ सम्बन्ध क्या था? इस नयी धारा का मुख्य उद्देश्य जीवन के साथ नाटक का सम्बन्ध स्थापित करना था। लोक शैलियों ने आधुनिक भारतीय नाटकों को एक नयी भाषा दी है। लोक शैलियों और आधुनिक या पश्चात्य शैलियों के सम्मिश्रण से एक नया नाट्य रूप निर्मित करने की कोशिश हुई है लेकिन तेंदुलकर, गिरीश कर्नाड, हबीब तनवीर के ये नये प्रयोग भी जनता से कटे रहे। इनका ध्यान जनता की शैलियों को जनता के लिए जीवित रखने पर नहीं था बल्कि नये नाटकों की स्थापना के लिए जन शैलियों को

‘उधार’ ले लिया गया था। इसलिए, मुख्य सवाल शहर की बहुमूल्यक भाषा, प्रौद्योगिक मजदूर, तकनीकी कामगार, नौकरीपेशा, राजनीतिक कार्यकर्ता, छात्रों—युवकों के लिए नाटक की खोज है। नाटक के पुराने और नये मिश्रित रूपों में शहरी जनता की भावनाओं की अभिव्यक्ति नहीं हो रही थी और शुद्ध ग्रामीण फॉर्म के नाटकों से पूरी तरह सवाद स्थापित नहीं हो रहा था। इसलिए चौराहा नाटक लोक-कला की मिश्रित शैली के रूप में विकसित हुआ है जिसमें लोक शैली के तत्त्व विद्यमान हैं और आधुनिक नाटकों का पुट है। इसका सम्बन्ध जनता के बड़े हिस्से के साथ है लेकिन यह नयी लोक शैली मुख्यतः शहरों की सीमा में है।

चौराहा नाटक आज कला विधाओं में सर्वाधिक लोकप्रिय नाट्य विधा है और इसकी लोकप्रियता को ही कई बार इसके खिलाफ बूजुर्ग आलोचना का एक मुख्य बिन्दु बनाया गया है। इसलिए, चौराहा नाटकों के संदर्भ में “लोकप्रिय कला” के वास्तविक अर्थ को स्पष्ट करना उचित होगा। पूँजीवादी देशों में कला के व्यावसायीकरण के द्वारा सामान्य जनता की रुचियों को विकृत करके एक विशिष्टवर्गीय कला का रूप गढ़ा जाता है। ऐसे समाज में विशिष्टवर्गीय, अल्पसंख्यक एवं सामान्य जनता जैसे खाने में विभाजित नहीं होने वाली एक सचमुच लोकप्रिय कला के लिए जगह नहीं होती। लेकिन विशिष्टवर्गीय, आभिजात्यपूर्ण और सीमित कला में रुचि रखने वाली पूँजीवादी व्यवस्था में भी एक ऐसी लोकप्रिय विधा निमित्त करना सम्भव होता है जो जनता के बहुमत से जुड़ी हो। यह वृद्धि मात्रात्मक और गुणात्मक होती है। एक लोकप्रिय कला विधा की कसौटी अपने अस्तित्व के एक खास ऐतिहासिक दौर में अपने देश और जनता की इच्छाओं-भावनाओं को पूरी गहराई और समृद्धता के साथ अभिव्यक्त करने के सिवाय और कुछ नहीं होती है। “क्यों और कैसे चौराहा नाटक लोकप्रिय है” सवाल के जवाब में कला और खूबसूरती जैसे तर्कों काफ़ी नहीं है बल्कि महत्वपूर्ण वह नैतिक और राजनीतिक तत्त्व हैं जो कि इस ऐतिहासिक विकास के एक निश्चित दौर में दृढ़ सकल्पकारी जनता की सघन भावनाओं की संपूर्ण और ठोस अभिव्यक्ति है। वैचारिक और नैतिक मूल्यों से संचालित न होने वाली खूबसूरती निष्प्राण होती है। नाटक शुद्ध और सरल रूप में न केवल ‘इसके तथ्यों की खूबसूरती’ या एक ‘घातम केन्द्रित खूबसूरती’ है जो कि उसके फॉर्म में पाया जा सकता हो बल्कि एक निश्चित फॉर्म है जिसमें एक खास तथ्य गुण और पदचाना जाता है। जिस तरह आदिवासी नृत्य जनजीवन का एक सहज अंग है—यह शहरी दर्शकों के लिए सिनेमा की फिल्म, नाटक मंडली का नाच नहीं जिसे अपनी सुविधानुसार, इच्छानुसार मंच पर करा लिया जाए। जब केवल अपने शौतूहस की पूर्ति के लिए धन और ताम्रभाग का प्रयोग कर

जन जीवन की भाँकी देखने का प्रयास किया जाता है, तब जीवन की अनुभूति का बाजारीकरण उसे निष्प्राण बना देता है। चौराहा नाटक अपने-आप में नाटक का कोई विशिष्ट फार्म नहीं है जिसे उसके अन्तर्वस्तु और उद्देश्यों से प्रलग करके देखा जाय और दर्शकों के नये मनोरंजन के लिए मुक्ताकारों के जरिये उसकी मूल भायना को भ्रष्ट कर दिया जाय। चौराहा नाटको की लोकप्रियता अपने समय की सही कला की लोकप्रियता है क्योंकि यह अपने समय के प्रति प्रतिबद्ध है। यह एक सुन्दर भविष्य के साथ जोता है लेकिन साथ-ही-साथ वास्तविक जीवन के आन्दोलनों के साथ भी पूरी जीवतता में जोता है। यह जनता की हवा है और इसकी जोखंत भाषा है, इसीलिए एक ऐसी कला है जो एक नयी जनसंबद्ध 'खूबसूरती' का सृजन करती है।

'जन' और सामान्य अर्थ में प्रयुक्त होने वाले 'लोगो' के बीच गहरा अंतर है जैसा मानात्मक और गुणात्मक, मानवीय और अमानवीय तथा सक्रिय और निष्क्रिय में है। चौराहा नाटको के सन्दर्भ में 'जन' का एक विशेष अर्थ है। यह जन इतिहास की जीवित उर्वर और उत्पादक शक्ति है, ऐतिहासिक विकास की प्रक्रिया की चालक और गृहक शक्ति है। वर्गों में विभाजित समाज में हम जनता को पूरी जनसंख्या या समाज के प्रलग-अलग, अमानवीय हिस्से के रूप में नहीं पहचान सकते हैं। जनता सामान्य और अमूर्त भी नहीं है, हर ऐतिहासिक दौर में इसकी एक ठोस अभिव्यक्ति होती है। जनता का वर्गीकरण ऐतिहासिक तौर पर सामाजिक वर्गों और श्रेणियों में होता है जो अपनी श्रियाओं द्वारा बुनियादी भौतिक एवं जीवन मूल्यों का सृजन करते हैं और शोषण के विरुद्ध संपर्क के द्वारा इतिहास का प्रगतिशील विकास क्रम बनाये रखते हैं। हर ऐतिहासिक दौर में जनता की शक्ति तत्त्व रूप में कामगार जनता में मौज्जिमान होती है, इसलिए चौराहा नाटक अपने सम्पूर्ण रूप में प्रधानतः इसी संपर्कशील जनता में संबोधित है। कामगार जनता अपने व्यक्तिगत एवं सामूहिक जीवन में वर्गीय हितों और ऐतिहासिक दायित्वों के अनुसार संचालित होती है, सफलतापूर्वक पूँजीवादी संस्कृति के व्यावसायिक हथकड़ों का सफाया कर सकती है। सर्वहारा अपने व्यक्तिगत एवं भौतिक जीवन में अलग-अलग के खानपान के लिए सगठित, चेतन संपर्क के द्वारा पूँजीवादी के वस्तु रूप में तब्दील मनुष्यों का विरोध करता है और ऐसे समाज के लिए संपर्क करता है जिसमें आदमी साधन न होकर साध्य होता है। इस प्रकार लोकप्रिय और कामगार जनता के लिए खोला जाने वाला चौराहा नाटक जनता की समझ में आने वाला होता है क्योंकि यह जनता की अभिव्यक्ति के अपने तरीकों को स्वीकारता है, उन्हें समझ करता है, यह उनके सिद्धान्त को अनासा है और उसे मजबूत बनाता है, दूसरे वर्गों के साथ जनता के सर्वाधिक प्रगतिशील हिस्से को नेतृत्वकारी अग्रिम करने

के रूप में चित्रित करता है, परम्परा को जोड़ता है और भागें बढ़ाता है और एक बेहतर भविष्य के लिए संघर्ष करने वाली कामगार जनता को विरासत के गुणों से समृद्ध करता है। शोषणविहीन समाज की स्थापना के आदर्श से प्रेरित होकर जनता की जुझारू चेतना को विकसित करने वाले, जनता की आशा-आकांक्षाओं को मुखर करने वाले नाटक शोषक वर्ग और इसकी बलात्कारी संस्कृति के खिलाफ होते हैं, इसलिए इस तरह के नाटकों और प्रतिबद्ध रंगकर्मीयों को व्यवस्था के हमले का भी सामना करना पड़ता है।

चौराहा नाटकों का राजनीति के साथ स्पष्ट सम्बन्ध है। एक चौराहा रंगकर्मी और राजनीतिक कार्यकर्ता एक ही बृहत्तर उद्देश्य की प्राप्ति के लिए संघर्षरत हैं और उनकी सामाजिक एवं राजनीतिक चेतना एक ही संस्था के तहत विकसित होती है, लेकिन वे अपने कार्यक्षेत्र की विशिष्ट प्रकृति और सीमा के अनुसार काम करते हैं। चौराहा नाटकों का वैचारिक परिदृश्य मानव संबंधों के विशिष्ट ऐतिहासिक क्षेत्र में होने वाली घटनाओं पर प्रतिक्रिया व्यक्त करके उसकी भ्रष्टदृष्टि देना भर नहीं है बल्कि उन विचारों एवं भावनाओं को मुखरित और उद्घाटित करना है जो सामाजिक परिवर्तन में सहयोगी हो सकते हैं। ये नाटक मानवीय भावनाओं के जरिए राजनीतिक संघर्षों को चित्रित करते हैं। चौराहा नाटकों में मनोरंजन और प्रशिक्षण को अलग-अलग नहीं देखा जा सकता है। एक तरफ नाटक प्रयोगों द्वारा लोगों का मनोरंजन करने की क्षमता विकसित करता है और दूसरी तरफ घटनाओं के संवेदनशील चित्रण द्वारा जनता को संगठित होकर घटनाओं को अपने हित में मोड़ने के लिए प्रेरित करता है। चौराहा नाटक राजनीतिक नाटक है, जन संघर्ष एवं राजनीतिक संघर्षों के साथ जुड़ा है। मत्सयालम, बंगला, कन्नड़, तेलुगु, हिन्दी और मराठी में "तुमने मुझे कम्युनिस्ट बनाया", "काला हाथ", "बेलछी", "प्राया चुनाव", "इव सत्वाडोर" जैसे अनेक नाटक लिखे गये हैं। केरल में बालीस-पचास के दशक में कम्युनिस्ट आंदोलन के विकास में "तुमने मुझे कम्युनिस्ट बनाया" का महत्वपूर्ण योगदान है। 1979 में सातवीं लोकसभा के चुनाव अभियान में बंगाल में उत्पल दत्त ने "काला हाथ" खेला था, दिल्ली में जन नाट्य मंच ने चुनाव पर कई नाटक खेले थे। बिहार में "युवा नीति" और "दिशा" ने प्रेमचन्द की कई कहानियों के नाट्य रूपांतर एवं अन्य नाटकों के द्वारा महाजनो के शोषण, बंधुघात भजदूरी के खिलाफ अभियान चलाया है।

नाटकों के जनता के साथ एकाकार होने के संघर्ष को महत्वपूर्ण मानते हुए ब्रह्म ने इन नाटकों को वैज्ञानिक और द्वन्द्वात्मक घोषित किया था : यह वैज्ञानिक है क्योंकि इसमें सामाजिक जीवन की यन्त्र रचना को उपयोगी रूप में उजागर करने की कोशिश

की गयी है, इसका तरीका मत सम्बन्धी यात्रिक मकारात्मक का न होकर विचार और द्वन्द्व का है, इसलिए द्वन्द्वात्मक हैं । सभी कलाएं जीवन की महान कला की पूरक हैं और ब्रेस्त ने "जीवन की कला" में 'स्टेज और थ्रॉटोरियम' के सम्बन्धों में परिवर्तन लाकर महान योगदान किया है । नाटक कई बार दर्शकों के तंतुओं पर एक निशिष्ट धसर डालने की कोशिश करके, प्रादिम भूटका मारकर और अस्त-व्यस्त रूप में प्रादमी की भावनाओं को उकसाकर वास्तविक जिन्दगी का प्रतिबिम्ब होने का भ्रम पैदा करते हैं; नाटक यथार्थ की विकृत या अधूरी तस्वीर भी पेश करते हैं और जनता को ठहरा हुआ एकांगी, जड़ विव्रित करते हैं, नाटक चमत्कृत करने वाले तकनीकों का भी सहारा लेते हैं । चौराहा नाटक भी इस दलदल में फंसा है और यथार्थ के यात्रिक सरलीकरण एवं नाटको में ही क्रांति सम्पन्न कर देने की जल्दबाजी और मही समझदारों के प्रभाव का शिकार होता है । यही कारण है कि अज के अधिकांश चौराहा नाटक एक ही सांचे में ढले हुए लगते हैं और विभिन्न नाटकों के बड़े-बधाए पात्र घुमा-फिराकर एक संवाद बोलते जान पड़ते हैं । इनमें कथ्य और पात्रों की विविधता नहीं है । सामाजिक-प्रायिक जीवन की बुनियादी समस्याओं को उजागर करने वाले, भ्रष्ट-सामंती संस्कारों एवं रुढ़ियों को झुकझोरने वाले नाटकों की कमी है । चौराहा नाटक उन सीमाओं में कैद हो रहा है जो इसकी सीमा नहीं है : नाटककार जनवादी चेतना के प्रसार के रास्ते में घाने वाली पहली बाधाओं—जाति, धर्म औरतों की गृहित स्थिति—को दूर करने वाले नाटकों का मृजन करने की चुनौती से बच रहे हैं । चौराहा रंगकर्मी देश में छोटे-छोटे पाकेटों की तरह हैं और ज्यादातर शहरों से जुड़े हुए हैं ।

देश के राजनीतिक-प्रायिक जीवन में लगातार घटनाएं घटित हो रही हैं और तदनुसार बहुमायामी परिवर्तन लक्षित हो रहे हैं । नयी समस्याएं नये तकनीकों की मांग करती हैं । यथार्थ बदलता है तो साथ ही उसे प्रतिबिम्बित करने वाले साधन भी बदलते हैं । शोषक हमेशा एक ही चेहरे में नजर नहीं आता उसके चेहरे का नकाब हमेशा एक ही तरीके से उतारा नहीं जा सकता है । सामाजिक-प्रायिक जीवन की सच्चाइयों को व्यक्त करने वाला कोई भी ईमानदार सस्कृतिकर्मी यह जानता है कि सच्चाई को दबाने और व्यक्त करने के कई तरीके हैं । देश की विरूपताओं, मजदूर-किसान एवं जनता के दूसरे हिस्सों के जीवन एवं मघपों का कहलामय चित्रण भी किया जा सकता है और तथ्यपरक विवरण भी प्रस्तुत किया जा सकता है, उनकी कहानी भी कही जा सकती है और व्यंग्य भी बनाया जा सकता है । नाटक में यथार्थ को सध्यात्मक या काल्पनिक या फंटेसी के रूप में भी व्यक्त किया जा सकता है । अभिनेता सच्चाई को व्यक्त करने के लिए विचित्र-विचित्र कपड़े और साज-सज्जा की भी

मदद ले सकते हैं और किसी विशेषता के बगैर भी काम कर सकते हैं। यह यहाँ हमारे विचार का विषय नहीं हो सकता, क्योंकि जनता इसका नियंत्रण करना अच्छी तरह जानती है। 'इप्ता' के नाटक और दूसरी कलाविद्याओं में जनप्राकाशाओं एवं विश्वासों के चित्रण की शुरुआत का जनता के प्रगतिशील हिस्से ने हार्दिक अभिनन्दन किया था। कामगार जनता सभी चीजों को इसमें निहित सच्चाई के आधार पर जाचनी है, वह सच्चाई को व्यक्त करने वाली किसी भी नई पद्धति का भरपूर स्वागत करती है। लेकिन वह कला-कला के लिए या अपनी इच्छा पूर्ति के लिए किए जाने वाले किसी भी खेल को अन्ततः पूरी तरह अस्वीकार कर देती है। भारत का पूँजीपति वर्ग नाटकों में भोंडा हास्य, सामंदायिक भावनाएँ, सेवकों की घटिया उछाल भर देना चाहता है और साथ ही नाटकों को बड़े-बड़े आधुनिक प्रेक्षागृहों, राजधानियों में केंद्र रखना चाहता है। कला के शत्रुवादक शिक्षित, प्रौढ़ व्यक्ति अक्सर 'जनता के अशिक्षित होने,' और "कला नहीं समझने" की शिकायत करते हैं, इसलिए एक प्रतिरोधित वर्ग के लिए उच्चस्तरीय कलात्मक आयोजन होने हैं। धाज का आंदोलनकारी चौराहा नाटक न केवल हजारों लाखों कामगार जनता द्वारा स्वीकृत और अभिनंदित है बल्कि वह इन नाटकों के निर्माण एवं प्रदर्शन में हिस्सा लेती है, खूबसूरत कलात्मक तकनीक और अभिव्यक्ति के तरीकों का प्रदर्शन करती है। इसमें यदि कहीं कच्चापन है भी, तो वह यूजुआ नाटकों का आसीपन और कच्चापन नहीं है। लेकिन, नाटक केवल जनता के बीच आने से ही जनता का नाटक नहीं हो जाता है। जनता का नाटक विकसित करने की दिशा में काम करने वाले अपने उद्देश्यों और तरीकों में काफी समानता के बावजूद राजनीतिक संघर्ष के कुछ सामयिक मुद्दों को छोड़कर अब तक इसे संगठित आंदोलन का रूप नहीं दे पाए हैं, और लेखकों-साहित्यकारों-रंगकर्मीयों के जनवादी संगठन का यह कार्यभार है कि वे चौराहा नाटकों के संगठन एवं विकास को एक चुनौती और ऐतिहासिक कार्यभार के रूप में स्वीकार करें।

('उत्तरगाथा'—12 में प्रकाशित)

ग्राम ग्रादमी का नाटक और कमखर्च हिन्दी रंगमंच

जयदेव तनेजा

मोटे तौर पर भेरे लिए ग्राम ग्रादमी के नाटक और रंगमंच का अर्थ ग्राम ग्रादमी की जिन्दगी और नियति से प्रत्यक्षतः जुड़ा वह व्यापक और बहुप्रायामी रंगकार्य है जिसे न्यूनतम साधनो-सुविधाओं और उपकरणों के माध्यम से प्रशिक्षित-अप्रशिक्षित, व्याव-
सायिक-अव्यावसायिक प्रतिबद्ध-अप्रतिबद्ध (पार्टी से) लोक या नगर कलाकारों द्वारा ग्राम ग्रादमी के बीच कही भी और किसी भी रूप में प्रस्तुत किया जाता है। ऐति-
हासिक दृष्टि से इसमें जन-नाट्य-सघ (इष्टा) का महत्त्व और योगदान सम्भवतः सर्वाधिक उल्लेखनीय और प्रशंसनीय है। परन्तु मैं इस लेख में सन् 1960 के ग्रासपाम
प्रारम्भ होने वाले उस व्यापक रंगमंच ग्रादोलन में उस गरीब और ग्लैमरहीन रंगकार्य की
खर्चा कर रहा हूँ जिसे इस प्रयोग-बहुल सश्लिष्ट और अभिजात्य रंग ग्रादोलन की
बहुचर्चित विशिष्ट उपलब्धियों की चकाचौंध में अलग से रेखांकित नहीं किया जा सका।

हमारे महानगरी में, आधुनिक तकनीकी और वैज्ञानिक उपकरणों से युक्त समृद्ध
और सश्लिष्ट रंगमंच का विकास, आर्थिक एवं वैज्ञानिक दृष्टि से अपेक्षाकृत अधिक
सम्पन्न तथा विकसित पश्चिमी देशों के प्रभाव के कारण हुआ। इस विकास की चरम
उपलब्धि राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के 'दातो की मौत' जैसे कर्मनाडीत मंहंगे, भव्य और
विराट् प्रदर्शनो (स्पेक्टैकल्स) के रूप में सामने आयी। परन्तु धीरे-धीरे यह बात साफ
तौर से महसूस की जाने लगी कि भारत जैसे आर्थिक दृष्टि से गरीब परन्तु गतिवृत्तिक
दृष्टि से सम्पन्न देश के रंगमंच के विकास का यही एक मात्र और गरीब रास्ता नहीं हो

कता। सम्मोहक काल्पनिक कथाओं, रंग-बैभव और उन्नत तकनीक सम्पन्न व्याव-
सायिक फिल्मों की अभूतपूर्व लोकप्रियता ने भी रंगकर्मियों को भारत में रंगमंच के
विविध को लेकर विनित्त कर दिया। परिणामस्वरूप कुछ प्रतिभाशाली और कल्पना-
शील रंगकर्मियों ने इस समस्या को अत्यन्त गम्भीर और चुनौतीपूर्ण ढंग से स्वीकार
किया और पाया कि—

“हम अपने को एक ऐसी बन्द गली में रूके हुए पा रहे हैं जिसकी सामने की
दीवार को इस या उस ओर से बड़े पैमाने पर प्राथिक सहायता पाकर ही तोड़ा जा
सकता है। परन्तु मुझे लगता है कि हम इस बन्द गली में इसलिए पहुँच गये हैं कि
हमने दूसरी किसी गली में मुड़ने की बात मोची ही नहीं—किसी ऐसी गली में जो उतनी
हमवार न होते हुए भी कम-से-कम आगे बढ़ते रहने का मार्ग तो दिये रहती।” तक-
नीकी दृष्टि से विकसित, समृद्ध और सश्लिष्ट रंगमंच में अलग हटकर भारतीय रंग-
प्रयोगों की सम्भावनाओं की नयी दिशा का यह संकेत मोहन राकेश ने 1968 में दिया
था। 1971-72 में नेहरू फेलोशिप के शोध-कार्य के दौरान वह प्रतीकात्मकता और
सादगी को रंगमंच का मूल तर्क मानने लगे थे। उन्होंने स्पष्टतः स्वीकार किया कि
“शब्द, अभिनेता और इन दोनों का संयोजन करने वाले निर्देशक के अतिरिक्त
और कुछ ऐसा नहीं है जो नाटकीय रंगमंच की अनिवार्य शर्त हो।” और रंगमंच के इस
महत्त्वपूर्ण आयाम का नाटकीय उद्घाटन शिन्ता रंगशिविर (वर्कशॉप) के अन्तर्गत
प्रस्तुत उनके पार्श्व नाटक ‘मैड डिनाइट’ अथवा ‘छतरिया’ की विविध प्रस्तुतियों से
हुआ जिनमें उन्होंने भाषा के विलग्नन द्वारा पार्श्ववर्णियों के विविध संयोजनों और
मंचीय मुद्राओं-क्रियाओं के विविध रायोगों से दर्शक के मन में विश्लेषणातीत अर्थों
की अनुभूति उत्पन्न करने का प्रयास किया।

पश्चिम से प्रभावित तकनीक समृद्ध महानगरीय अभिजात्य रंगमंच से हटकर
प्राधुनिक संदर्भ में भारतीय रंगमंच की वैभवपूर्ण एवं समृद्ध-सुदीर्घ परन्तु सुप्तप्रायः
परम्परा को तलाशने के प्रयास में रंगकर्मियों के एक वर्ग ने अपनी लोकधर्मी नाट्य
परम्परा के उपयोग पर बल दिया तो दूसरे वर्ग ने पारंपरिक शास्त्रीय रंग तत्त्वों के
प्राधुनिक प्रयोग पर। हबीब तनवीर ने स्पष्ट शब्दों में कहा है कि “भाज भी, हम
भारत की ड्रामा परम्परा की प्राचीन भाषा तथा ओजस्विता की गाँवों में सुरक्षित पाते
हैं। वस्तुतः ये प्राचीन ड्रामा दम ही है जिन्हें प्रोत्साहित करने की आवश्यकता है।”
और हबीब तनवीर ने मधुब उर लोक कलाकारों को उनकी भाषा, कथा, तकनीक
और अभिनय-गायन पद्धति के साथ शहरी प्रेक्षकों के सामने ला खड़ा किया। छत्तीस-
गढ़ी नाचा और राजस्थानी ख्याल के फार्म में ‘गाँव का नाम समुराल, मेरा नाम

दामाद' तथा 'ठाकुर पृथ्वीपाल सिंह' जैसे नाटकों ने अपनी मिट्टी की गंध, ऊर्जा और सहजता के कारण यहां के दर्शकों को प्रभावित किया। इन नाटकों की उपलब्धि 'चरणदास चौर' के रूप में देखी जा सकती है। दूसरी ओर हबीब तनवीर ने नाटक को सामाजिक-राजनीतिक चेतना से प्रत्यक्षतः जोड़ने और जन सामान्य के बीच से जाने का महत्त्वपूर्ण प्रयास भी किया। 'सूत्रधार-61 (और 77)' तथा 'इन्दर सभा' इसके प्रमाण हैं। परन्तु सम्प्रेषणीयता तथा लोकप्रियता की दृष्टि से इधर 'नसमा मोदन,' 'लैला-मजनू' तथा 'हो होलिका' जैसे उन लोक-नाटकों का प्रभाव बढ़ रहा है जिन्हें प्रशिक्षित शहरी कलाकारों द्वारा प्रस्तुत किया जाता है।

इसी रंग-प्रयोग का एक दूसरा आयाम है शास्त्रीय रंग तत्त्वों का आधुनिक नाटकों में प्रयोग तथा प्रशिक्षित शहरी कलाकारों द्वारा उनका प्रस्तुतीकरण। इस परम्परा की धुरिप्रात जगदीश चन्द्र मायूर के 'कोणार्क' तथा धर्मवीर भारती के 'मघायुग' से होती हुई लक्ष्मीनारायण लाल के 'सगुनपद्धी,' 'एक सत्य हरिश्चन्द्र,' मणि मधुकर के 'नाटक पोथमपुर का,' 'दुनागी बाई' तथा बलराज पण्डित के 'लोग उदासी' तक चली जाती है। परन्तु अपनी तमाम विशेषताओं और महत्त्वपूर्ण ऐतिहासिक भूमिका के बावजूद इस वर्ग के अधिकांश नाटक विभिन्न रंग तत्त्वों के 'जेस्टाल्ट' में उद्भूत होने वाली किसी महत्त्वपूर्ण उपलब्धि का संकेत नहीं दे सके। विशिष्ट दर्शक वर्ग के इन नाटकों में थोड़ा भलग हटकर सर्वेश्वर दयाल सक्सेना के 'बकरी' जैसे उन शहरी नाटकों का स्थान है जो जन सामान्य की समस्याओं पर भाडम्बरहीन पद्धति से बोलचाल की भाषा और लोकशैली में शहरी कलाकारों द्वारा प्रस्तुत किये जाते हैं। अपने सीधे, ध्यापक और तात्कालिक तीव्र प्रभाव के बावजूद ये नाटक कलात्मक और साहित्यिक दृष्टि से बहुत महत्त्वपूर्ण नहीं होते और सामयिक समस्याओं पर आधारित होने के कारण प्रायः घल्पजीवी होते हैं। बंने भी हिन्दी में अभी इस दिशा में विशेष प्रयोग नहीं हुए हैं और एकाग्र रचना के आधार पर कोई निर्णय लेना शायद सही नहीं होगा। मनोरंजन तथा सामान्य जन के नाटक के नाम पर हमारे यहां जैसा फूहड़ और घटिया रणकार्य होना रहा है और हो रहा है वह किसी में छिपा नहीं है और दूसरी ओर बोद्धिकता और प्रयोग के नाम पर जो नाटक हुआ है वह भी सर्वविदित है। फिर भी, तथाकथित अभिजात्य और पट्टे-लिखे संस्कारी दर्शक-पाठक से भलग हटकर ग्राम भादमी के लिए ग्राम भादमी का नाटक पेश करने की दिशा में ईमानदारी से हिन्दी में जो कुछ भी हुआ है उसमें मुद्राराक्षस का विशिष्ट एवं महत्त्वपूर्ण स्थान है। उनके अनुसार "सोनों की ऐसी राय है कि ग्राम भादमी के लिए घटिया शिल्प और घटिया सूत्रनामक कथ्य की जरूरत होती है। जन साधारण प्रशिक्षित हैं इसलिए उन्हें अच्छा नाटक नहीं, मन्वे

हास्य से मिलता-जुलता अतिनाटकीय भौंडा नाटक ही टना होगा। यह गलत है।.... जन साधारण न तो सांस्कृतिक दृष्टि से पिछड़ा हुआ होता है और न नये सृजन के प्रति अंधा। अच्छी नयी सृजनात्मक उपलब्धि को निश्चय ही व्यापक जन-समर्थन मिलता है।" परन्तु यह कैसी विडम्बना है कि ग्राम ग्रादमी की जिन्दगी और नियति से प्रत्यक्षतः जुड़े हुए इस प्रतिबद्ध नाटककार को 'मरजीवा', से लेकर 'पोर्स फेक्कुनी', 'तिलचट्टा' और 'तेंदुघा' तक वह व्यापक जन-समर्थन प्राप्त नहीं हो सका, जिसका उल्लेख ऊपर किया गया है। मेरे विचार से इसका मूल कारण सम्भवतः यह है कि इन नाटकों में ग्राम ग्रादमी के जीवन की त्रासदी को जिन प्रतीकों और तकनीकों के माध्यम से व्यक्त किया गया है, वे बहुत उलझी हुई और दुरुह हैं। संवस की अतिशयता भी मूल कथ्य पर हावी होकर सम्प्रेष्य प्रभान को क्षीण कर देती है। बी० एम० शाह का 'निशंकु', रमेश उपाध्याय का 'पेपर बेट', मणि मधुकर का 'रस गंधर्व', शरद जोशी का 'अंधो का हाथी', परमेश्वर प्रेम का 'चारपाई' तथा प्रेमचन्द का 'गोदान' और 'कफन' जैसी रचनाएं भी इस दृष्टि से उल्लेखनीय हैं। 1973-74 के आसपास शैलनर के पर्यावरण-रंगमंच से प्रभावित होकर बंगला के बादल सरकार ने जिस प्रकार 'रंगमंच को ग्राम ग्रादमी के बीच ले जाने का महत्त्वपूर्ण प्रयोग किया, ठीक उसी प्रकार 'गरीब रंगमंच' के प्रवर्तक पौलेंड के महान नाटककार ग्रॉतोस्की से दीक्षित होकर हिन्दी में विजय मोनी ने एक आन्तिकारी परिवर्तन लाने की जबर्दस्त कोशिश की। उन्होंने मुक्तिबोध की प्रसिद्ध लम्बी कविता 'अधरे मे' को 'आशका के द्वीप' नाम से जिस शैली में प्रस्तुत किया, वह सचमुच हिन्दी रंगमंच के लिए एकदम नयी और अभूतपूर्व थी। एकदम सादे नंगे मंच पर केवल एक प्रकाशवृत्त और सिर्फ काला जाघिया पहने छः अनाम पात्र जो अपने शरीर की अस्थियों और मांसपेशियों, रूपाकारों और हाव-भाव, मुद्राओं और गतियों तथा कुछ अस्फुट स्वरो द्वारा कविता के निहित अर्थों को बिम्बात्मक और प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति देते थे। इस प्रस्तुति ने एक विच-कुल नये प्रकार के नाट्यानुभव से हमारा सामना कराया और घाज की सामाजिक-राजनैतिक-पार्थिक स्थितियों के क्रूर शिकजे में फंसे शोषित पीड़ित, अस्त और घात-कित उस ग्राम ग्रादमी की भयावह जिन्दगी और नियति के लिए जिम्मेदार हमारी ग्रादमीयोर व्यवस्था तथा स्वयं ग्राम ग्रादमी की अलगाववादी घातक प्रकृति की बेनकाब किया। प्रस्तुतिकरण और अभिनय पद्धति की दृष्टि से भी यह नाटक विशेष उल्लेखनीय रहा।

ठीक इसी समय जून 1974 में जब कि राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के स्थापित प्राप्ति निर्देशक इब्राहिम अन्ताबी सरकारी माधमो-मुविघासो से पुराने किने में पौराणिक

परिवेश के आधुनिक नाटक 'मघा युग' का जापान की काबुकी शैली में मध्य और विराट् प्रदर्शन कर रहे थे—दिल्ली के एक प्रतिभाशाली युवा निर्देशक-प्रतिनेता रवि वास्वानी ने इसी नाटक को बिना किसी तामझाम और साधन-मुबिधा के प्रस्तुत करके दिल्ली के रंगप्रेमियों को चमत्कृत कर दिया। वास्वानी ने पौराणिक पात्रों को बेल कासी पैंटों और प्रवृत्तिपों की प्रतीक कुछेक रंगीन पट्टियां पहना कर 'मघा युग' को आधुनिक युद्ध चेतना का मुखर एवं स्पष्ट नाटक बनाने का प्रयास किया। यही घटना मोलियर के प्रसिद्ध कामदो नाटक 'द माइजर' के पूर्व प्रदर्शित हिन्दी अनुवाद 'कजूस' को 'मक्खीचूस' बनाकर उस समय फिर दोहराया गयो जब अल्लाजी मोलियर को उसी के ऐतिहासिक परिवेश और पात्रों के साथ प्रस्तुत कर रहे थे। डों साल के 'यक्ष प्रश्न' तथा 'उत्तर युद्ध' का प्रदर्शन भी इसी प्रकार का था। मैं महा अल्लाजी और वास्वानी के प्रदर्शनों के भोचित्व-मनोचित्व प्रथवा उनकी श्रेष्ठता-अश्रेष्ठता या सफलता-असफलता की तुलना नहीं कर रहा हूँ। फिर भी वास्वानी ने इन प्रयोगों से भारत या विदेशों के सुप्रसिद्ध, महत्त्वपूर्ण, बड़े और महंगे नाटकों को भारत जैसे गरीब देश में न्यूनतम साधनों के साथ प्रस्तुत करने का एक महत्त्वपूर्ण दिशा निर्देश तो मिला ही है। विशेषतः 'मक्खीचूस' की लोकप्रियता और सफलता इस सदर्भ में काफी आश्वस्त करती है। रवि वास्वानी के इस कार्य को किसी भी दृष्टि से उपेक्षित नहीं किया जाना चाहिए।

ग्राम मादमी के नाटक और रंगमंच की तलाश के इन तमाम प्रयोगों के प्रतिम छोर पर है—एम० के० रैना का 'जूलूस'। बादल सरकार के नुक्कड़ नाटक 'मिछिन' के यामा अप्रवासन द्वारा किये गये इस हिन्दी अनुवाद को दिल्ली में थियेटरगू नियम की ओर से प्रस्तुत किया गया। पहली जून 1977 को दम-बारह कलाकारों के साथ चुपचान प्रारम्भ होने वाला यह जुलूस दिल्ली के मैदानों, पार्कों, चौराहों, चबूतरों गली-कूचों और मुहल्लों-कालोनियों से गुजरता हुआ सारी दिल्ली पर निरन्तर छाता गया। ग्राम मादमी का नाटक एकदम ग्राम मादमी के बीच। कलाकारों और दर्शकों के बीच कोई दूरी नहीं, भोववारिकता नहीं, अलगाव नहीं। बषपन में मुग्धा अपने निजी रास्ते की तलाश में उन्ही-उन्ही रास्तों के मोड़ों और घुमावों की भ्रम-भ्रूलंदा के बीच अपने घर का रास्ता भूल गया है और भटकता फिर रहा है। सगता है यह कष्ट स्थिति जैसा सिर्फ एक मुझे की ही नहीं बल्कि पूरे एक वर्ग, समाज, देश या शायद मानव जाति की ही है। बीच चौराहे पर खून हो गया है, हो रहा है और जनता सामोरा बंठी देख रही है, तरह-तरह के जुनूसों, नाशों, धाशों और धावाओं में मोह मग्न। व्यवस्था का प्रतीक सिवाही धांग चन्द करों 'गर टोक है' की रट लगाये

सबको अपने में मस्त रहने का अंधा अनुशासन सिखा रहा है। हत्या, लूट-पाट, अंधकार और अव्यवस्था के बीच शान्ति, व्यवस्था और सुरक्षा का नारा लगा रहा है। चारों ओर जुलूस ही जुलूस है—राजनैतिक, धार्मिक, सामाजिक, आर्थिक सवालों को लेकर ग्राम आदमी के लिए सघर्ष करने वाले जुलूस। मगर सब झूठ है, फरेब है, छलावा है। हर पल सरेग्राम ग्राम आदमी के वर्तमान और भविष्य की लगातार होती हुई हत्या को खूबमूरती से छिपाने का सम्मोहक षड्यन्त्र। नाटक दर्शकों से सीधे सम्बोधित होकर बेलाग सवाल करता है—आखिर कब तक आप इस तरह हत्या का यह नृशंस खेल चुपचाप देखते रहेंगे ? आखिर कब तक ? और क्यों ?

गोलाकार स्वरित गतिया, मुखर मुद्राएँ, चौमुखी हुए सवाद, उछलते हुए गाने और भजन-कीर्तन, हँसती कचोटती पैरोडियाँ, दर्शकों की मंत्र-मुग्ध भीड़ में से उठते-बँठते कलाकार। ग्राम आदमी के जीवन और उसके आमपास के छोटे-छोटे प्रसंगों-चित्रों को अतिरजनापूर्ण ढंग से प्रस्तुत करके यह नाटक उन स्थितियों के भीतर की विडम्बना को हमारे सामने नंगा कर देता है। अभिनय के लिए मानवीय देह का बहुविध नाटकीय उपयोग करते हुए ये कलाकार हमारे साथ से हमारा सीधा साक्षात्कार कराके हमें भीतर तक हिला देते हैं। 'जुलूस' ने अभिनेता-निर्देशक एम० के० रैना का नहीं ग्राम आदमी के हिन्दी रंगमंच का भी एक नया आयाम प्रस्तुत किया।

अब समय आ गया है कि हिन्दी का यह समातर रंगमंच एकजुट होकर ग्राम आदमी के जीवन की आसबी को जीवन्त अभिव्यक्ति दे और उसके सपनों तथा भविष्य के लिए सघर्ष के एक तेज हथियार का काम करे।

नुक्कड़ नाटक के बारे में

अरुण शर्मा

आज जो स्थिति हमारे सामने है, उसे देखते हुए उचित यही होगा कि जो लोग नुक्कड़ नाटक की व्यापक और असंदिग्ध रूप से असरकारी क्षमताओं से प्रेरित होकर नुक्कड़ नाटक जनता के बीचले कर पहुँच रहे हैं, पहले वे अपने अनुभवों का, अपने सामने आने वाली प्रवृत्तियों का, जनता के साथ अपने रोजमर्रा के साक्षात्कार का वस्तुगत तथा व्यावहारिक विवेचन-विश्लेषण करें। अलग-थलग, ऐसा करते हुए जनता की अपेक्षाओं को नजर अन्दाज करने की जरा-सी भी गुंजाइश नहीं है। मुमकिन है कि इस प्रकार के विश्लेषण की प्रक्रिया से एक ऐसी स्थिति उभरे जिसमें नुक्कड़ नाटक क्या, क्यों, कैसे, किसके लिए ? जैसे सवालों का जवाब हासिल हो सके।

व्यापक और जटिल राजनीतिक-सामाजिक-धार्मिक परिदृश्य की मौजूदगी को मद्देनजर रखते हुए 'जनता के नाटक' और 'नुक्कड़ नाटक' की क्षमताओं और सम्भावनाओं का घालमेल नहीं किया जा सकता। जनवादी सस्कृति के हिमायतियों को 'जनता के नाटक' की अवधारणा का, इसकी व्यापक सम्भावनाओं का इल्म न हो, यह कैसे माना जा सकता है ! 'जनता का नाटक' प्रपेक्षा रखता है कि मौजूदा वस्तु-स्थिति को व्यापक सन्दर्भ में आका जाय। 'जनता के नाटक' से वस्तुतः अभिप्राय यह लिया जाना चाहिए कि नाटक को उसके सम्पूर्ण भव्यतम-मुन्दरतम कलात्मक तामझाम के साथ एक ऐसे ऐतिहासिक अथवा समसामयिक कथ्य में बाधकर प्रस्तुत किया जाय जिसमें जनता सहज ही अपना ले। साथ ही, जनवादी रंगकर्मी भी 'बुद्ध किया है' इसका सन्तोष प्राप्त कर सके। लेकिन आज जिस माहौल में जनवादी रंगकर्मी मन्त्रिय है और साधनों की जो जबरदस्त कमी जनवादी रंगकर्मीयों को भुगतनी पड़ती है, उसके चमत्

क्या 'जनता के नाटक' का प्रस्तुतिकरण महज एक महत्वाकांक्षा बनकर नहीं रह गया है ?

सामती-पूँजीवादी गठजोड़ पर कायम हमारे देश का मौजूदा निजाम भिनकते कोढ़ के रूप में हमारे सामने है और इस कोढ़ से जो संस्कृति रित रही है उसका बहुप्रायामी जनोन्मुख विकल्प पेश करने की ऐतिहासिक जिम्मेदारी जनसंस्कृति के प्रति समर्पित कार्यकर्ताओं की ही है ।

भ्राज देश के मेहनतकश ग्राम के खिलाफ खुलेग्राम साजिशें रची जा रही हैं । वर्ग संघर्ष की धार को कुन्द करने के लिए फूटपरस्त, भोकापरस्त ताकतों को शह दी जा रही है । महगाई की मार ने नौकरीपेशा लोगों और खून-पसीना एक कर दो जून की रोटी का जुगाड़ करने वाली जनता की कमर तोड़कर रख दी है । ऐसी हालत में जनता से सीधे सवाद कायम करने और इस प्रकार कायम सवाद को लगातार बनाये रखने के लिए 'नुक्कड़ नाटक' कारगर माध्यम के रूप में हमारे सामने मौजूद है ।

'नाटक' दर्शकों के बिना कोई माने नहीं रखता । चूँकि जनवादी रंगकर्मी जनवाद को फैलाने, उसे पुष्टा करने निकले हैं इसलिए ज्यादा से ज्यादा दर्शकों तक पहुँचना उनकी खास जरूरत है । बड़े-बड़े शहरों के बड़े-बड़े प्रेक्षागृहों से चिपके रहकर, यह जरूरत पूरी नहीं की जा सकती । जनता के बीच जाना ही है, इसलिए जाहिर है कि नाटक का कथ्य, प्रस्तुतिकरण की शैली, पात्रों की संरचना, यानी कि हर वह चीज जो नाटक से जुड़ी है—उसके स्वरूप में बदलाव तो आयेगा ही ।

यूँ तो भ्राज सारे देश में ऐसे घनेक नाट्य सनूह और नाटक मंडलियाँ हैं जो 'नुक्कड़ नाटक' को एक शैली के रूप में घपना चुकी हैं लेकिन उत्तर भारत में, खास तौर पर हिन्दी भाषा-भाषी क्षेत्र में, 'नुक्कड़ नाटक' को जनप्रिय माध्यम के रूप में स्थापित करने में दिल्ली के जन नाट्य मंच की निश्चित रूप से प्रमुख भूमिका रही है ।

'जन नाट्य मंच' के माथ काफी लम्बे घसों में जुड़े होने के कारण बड़े-बड़े नाटकों में नुक्कड़ नाटक तक पहुँचने की प्रक्रिया के दौरान मुझे बहुत कुछ सीखने-समझने का मौका मिला है ।

1978 तक जन नाट्य मंच ने 'भारत भाग्य विधाता' (रमेश उपाध्याय) 'बकरी' (सर्वेश्वरदायन मन्नेना) 'किरंगी लोट घाये' (मसगर बजाहत) 'भय राजा की बारी है । (उत्तरन दत्त), जंमे बड़े-बड़े नाटक (फुन लेंग प्ले) एक और जहाँ बड़े-बड़े

प्रेक्षार्हों में प्रस्तुत किये, वही जब भी, जैसा भी, जहां भी मौका मिला, जिस तरह भी सम्भव हो सका इन नाटकों को छोटे-छोटे शहरों, गांवों, मिल गेटों, कालेजों, दफ्तरों में प्रस्तुत किया। इनमें से प्रत्येक नाटक हमारे लिहाज से 'जनता का नाटक' था। चूंकि जन नाट्य मंच में सक्रिय तमाम रंगकर्मी कमोवेश रूप से जन सस्कृति के प्रसार-प्रसार तथा प्रतिक्रियावादी और पतनशील सस्कृति से उसकी सुरक्षा के प्रति प्रतिबद्ध हैं, इसलिए हमारे साधन सीमित हैं और कार्यक्षेत्र प्रसीमित—यह बात धीरे-धीरे हम सभी को परेशान करने लगी। हम जनता के सामने 'सुन्दरतम' लेकर जाना चाहते थे, (चाहते हैं और चाहेंगे भी)। उसका जुगाड़ करने में पहले की बनिस्बत ज्यादा मुश्किलें हमारे सामने माने लगीं। मसलन, 20-20, 25-25 की कास्ट, भारी-भरकम सेटों को उठाये-उठाये फिरना, बस-रेल के सफर के लिए पैसों की कमी के कारण मौका होते हुए भी नाटक न दिखा पाना, कई बार किसी अच्छे नाटक का न मिल पाना और अगर कोई अच्छा नाटक मिल भी जाय तो उसके लिए लम्बी-लम्बी कास्ट जुटाना, पुरुष पात्र मिल जाय तो स्त्री-पात्रों की वाट जोड़ना। स्त्री-पात्रों को कम करने के लिए नाटक में रद्दोबदल करना, किसी नामी-गिरामी डायरेक्टर की तलाश करना, उसके घर को तुष्ट करना, और अन्य अनेक काम हमारे लिए निरर्थक ऐसे बनें बनें बनकर रह गये जिनके कारण हम अपनी सारी क्षमताओं के बावजूद अपनी जनवादी जिम्मेदारी पूरी करने में अपेक्षित सक्रियता नहीं दिखा पा रहे थे।

नतीजतन ज्यादा से ज्यादा दर्शकों तक पहुंचने के लिए हमने 'नुबकड़ नाटक' को एक नयी-सी, ताज़ी-भी शैली के रूप में अपनाया और स्थिति यह है कि हमारे ये नाटक लाखों दर्शकों द्वारा देखे जा चुके हैं।

हमारा पहला नुबकड़ नाटक था 'मशीन'।

यह नाटक हम जहां भी लेकर गये, दर्शकों ने हमें हाथो हाथ लिया। लोगों ने इस बात को महसूस किया कि हमारा काम अच्छा है। हमने अपनी भीनी फेंकाकर आर्थिक मदद की मांग की। अपनी-अपनी जेब की हैसियत के मुताबिक लोगों ने रुपये-पैसे देकर हमारे काम में सिरका की। हमारी हिम्मत और बड़ी, हम और प्रागे बढ़े और फिर रुके नहीं।

'मशीन' के बाद हम 'गांव से शहर तक', 'घोरत', 'तीन करोड़', 'हथारें', 'डो टी. सी. की घांघली', 'राजा का बाजा', 'माया चुनाव', 'पुलित्ज चरित्र', 'ममरप को नहीं दोष गुमाई', 'बाला बानून', 'जंग के गतरे' शीर्षक नुबकड़ नाटक प्रस्तुत कर चुके हैं।

नुक्कड़ नाटक करते हुए हमने महसूस किया कि यह रास्ता हमने नहीं जनता ने ही चुना है। इसलिए, जनता की घसीम ताकत में हमारी मास्वा को और अधिक बल मिला।

‘मशीन’ के रूप में नुक्कड़ नाटक की शुरुआत से ही हमारा काम करने का तरीका बदल गया। किसी अच्छे नाटक की तलाश का मतला जिस तरह बड़े-बड़े नाटकों से जुड़ा है, वह नुक्कड़ नाटक की शुरुआत में ही हमारे सामने आया और बिना किसी साकोब के ‘मशीन’ नाटक को जनम के लोगो ने ही मिलकर लिखा और यह सिलसिला आज भी जारी है। अब हम पहले के मुकाबले ज्यादा ‘प्लेक्सिबल’ (लचीने) हैं, ज्यादा गतिशील हैं, ज्यादा जनप्रिय हैं।

देश के मौजूदा राजनीतिक-सामाजिक-अर्थिक परिदृश्य की जटिलताओं को नुक्कड़ नाटक के जरिये पेश करें—मैं कहूंगा कि ‘हम’ अभी इस स्थिति में नहीं हैं। इसलिए, फिलहाल जनता की रोजमर्रा की तकलीफों तथा अन्याय, उत्पीड़न, शोषण के खिलाफ जनता की लड़ाइयों को ही हम नुक्कड़ नाटक में, दिल-दिमाग में जगह बना लेने वाले गीतों, तीखे संवादों और ऐसे चरित्रों की मदद से पेश करते हैं जो हमें जनता में ज्यादा छूँढ़ने नहीं पड़ते। हम ऐसे नुक्कड़ नाटक प्रस्तुत करते हैं जिनमें जनमानस को कुरेद सकने की ताकत होती है।

‘नुक्कड़ नाटक’ का आघार साफगोई है, इसलिए इसका मसर देखने वालों पर जल्दी होता है और देर तक बना रहता है। इसलिए, अनेक तरह के राजनीतिक-सामाजिक भटकावों के शिकार लोगो ने इस शैली को अपनाने में कुछ जरूरत से ज्यादा ही दिलचस्पी दिखायी है। ऐसे लोग नुक्कड़ नाटक के माध्यम से दर्शकों की भेड़ को भ्रमण और जनविरोधी नतीजों वाली हिंसा का सहारा लेने के लिए उकसाते हैं। केरल में कुछ लोगो ने ऐसा ही किया और वह भी तब जबकि वहाँ ऐसी सरकार नहीं-नयी कायम हुई थी जो वामपंथी-जनवादी शक्तियों के नेतृत्व में जनहितकारी नीतियों को, जहाँ तक सम्भव हो सके, अमली जामा पहनाने की मंशा से कायम हुई थी। कुछ ऐसे लोगो ने भी इस विषय को अपनाया है जो कि नुक्कड़ नाटक के जरिये ‘स्वस्थ, खुश और साफ-सुथरा रहने’ की शिक्षा देने की भाड़ में मिशनरीज मनसूबों को—जो कि अन्ततः प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप से देश में भ्रमरीकी साम्राज्यवादियों की जड़ें मजबूत करना चाहते हैं—कामयाब बनाने में लगे हैं। ऐसे लोगो ने निश्चयन रंगकर्मियों को, बेपनाह पैसों के बल पर पयभ्रष्ट करने का बीड़ा उठा लिया है। उधर ‘कला कला के लिए’ के अलमबरदारों ने प्रयोगशीलता के नाम पर नये-नये रंगकर्मियों को, दिग्भ्रमित करना शुरू कर दिया है और नुक्कड़ नाटक में

कथ्य की प्रधानता की जगह जिस्मानी कसरतों में नये आयामों की तलाश शुरू कर दी है। कुछ लोग तो ऐसे भी हैं जो समाजवादी रुस को 'सामाजिक साम्राज्यवादी सावित करने' के लिए ही नुक्कड़ नाटक कर रहे हैं। हमें इन प्रवृत्तियों पर भी विचार करने की जरूरत है।

जहां तक जन नाट्य मंच का सवाल है हम जनता को सिर्फ 'सिखाने' का माइनबोर्ड लेकर नहीं घूमते, बल्कि, हम उससे सीखने भी जाते हैं और ऐसा करते हुए देश, समाज, संस्कृति, कला, राजनीति के मुतालिक अपनी समझ को ज्यादा से ज्यादा साफ, ज्यादा वैज्ञानिक और ज्यादा पुस्ता बनाते हैं। रोजी-रोटी के जटिल जंजाल में फंसी जनता के पास देश में सामंती-पूँजीवादी गठजोड़ की नुमाइंदगी करने वाले निजाम की छत्र-छाया में पनप रही पतनशील, गहित, धिनीने आचार-विचार से सनी और निहित स्वार्थों की सेवा में लगी संस्कृति की बुराइयों की ध्यानवीन कर सकने का अवकाश भले ही न हो, लेकिन जो कुछ उसे अच्छा नजर आता है, उसे सराहने की उसकी कूबत अभी कम नहीं हुई है। हमारे नुक्कड़ नाटकों की सफलता और चौतरफा लोकप्रियता इसका एक सबूत है।

जनवादी रंगकर्मियों से यह उम्मीद रखना गैरमुनासिब नहीं होगा कि प्रपकचरे 'शाटं फट' की जगह वे ऐसी पगडंडिया बनायें जिन पर चलते हुए माने जाती पीड़िया नुक्कड़ नाटक के एक से एक नये क्षितिज तलाशने में कामयाब होती रहे। इसलिए, 'कमाल करने,' 'चमत्कार पैदा करने,' 'सनसनी फलाने' या समूह के मुकाबले व्यक्तिवादी भराजकता (कलाकार का ग्रह) के बल पर अपनी गतिविधियों को स्थायित्व प्रदान कर सकने की खामखाली को भटक देना ही बेहतर है। नहीं भटकेंगे, तो जनता भटक देगी।

नुक्कड़ नाटक में स्वरित में नाटकीयता होती है और अपनी प्रतिम परिणति में यह आन्दोलनात्मक होता है, इसलिए इसमें निहित प्रातिकारी तत्व के बारे में पथवा जनता की जनवादी चेतना से, शक्ति से लँस करने में इसकी कारगर भूमिका के बारे में किसी प्रकार की गुंजाइश नहीं है।

अनेक विरोधी दवतध्यों के बावजूद नुक्कड़ नाटक बाकायदा एक विशिष्ट फॉर्म है जिसमें हमारे शास्त्रीय, पारंपरिक और लोक रंगमंच की सारी खूबिया मौजूद हैं। हां, अगर बात को यों समझा जाय कि इस फॉर्म की कोई विशिष्ट मन्दी परम्परा नहीं है तो समझ भी साफ होगी और इस विशिष्ट फॉर्म के विकास की राह सोचना भी सुगम हो जायगा।

यह बात यहाँ मलबता मानी जा सकती है कि बदलती दुनिया में पिछली सदी के कलाकार और साहित्यकार (ग्राम तोर पर) संस्कृति के विकास, इसके रूप ग्रहण, परिवर्तन, नये मूल्य और जनता के सघर्षों को व्यक्त करने में (किसी हद तक) मात खा गये, लेकिन यह बात नहीं मानी जा सकती कि जनता खुद अपनी कला विकसित करने में और उसे अपनी भाजादी के संघर्ष में एक जीवंत अभिव्यक्ति बना सकने में विफल रही थी। इतिहास गवाह है, हर दौर में, जनता ने उस दौर की जरूरतों के मुताबिक जहाँ अपने जीवन के ढर्रे को ढाला है, वहाँ उसने अपने अभिव्यक्ति के माध्यमों को भी ढाला है, तलाशा है। ध्यान रखने की बात यहाँ यह है कि—नुक्कड़ नाटक में देश की विरूपताओं, मजदूर-किसान तथा जनता के दूसरे हिस्सों के जीवन और सघर्षों का करुणामय चित्रण किया जाय या तथ्यपरक, उनकी कहानी कही जाय या उसे व्यंग्य का विषय बनाया जाय, नुक्कड़ नाटक में सामाजिक मनार्थ को तथ्यात्मक रूप में पेश किया जाय या फैंटेसी के रूप में, अभिनेता सच्चाई को व्यक्त करने के लिए चित्र-विचित्र कपड़ों और अन्य साजोसामान की मदद से भ्रमवा नहीं, किसी विशेषता के बिना भी काम चल सकता है या नहीं, 'मास्क' और 'पोस्टर' आदि का इस्तेमाल किया जाय या नहीं, नुक्कड़ नाटक के प्रस्तुतिकरण के लिए 24 घण्टे में से कौन-सा समय ज्यादा गुफीद रहेगा, नुक्कड़ नाटक को कम से कम और ज्यादा से ज्यादा कितने समय का होना चाहिए—जैसे अन्य अनेक सवालों का कोई फामूलाबद्ध जवाब कृत्रिम और भ्रवज्ञानिक होगा। कलाकार की रचनात्मकता, कल्पनाशीलता, प्रेरणाश्रोत, अपनी सांस्कृतिक विरासत के प्रति उसकी सबेदनता, वर्तमान राजनीतिक-सामाजिक तथा आर्थिक परिदृश्य के धारे में उसका विश्लेषणात्मक और प्रगतिशील दृष्टिकोण इत्यादि ही ऐसे तत्त्व हैं जो कि कलाकार की कलाकृति के स्वरूप को निर्धारित करते हैं; नुक्कड़ नाटक भी इसका अपवाद नहीं है।

अपनी बात यह कहते हुए समाप्त करना चाहूँगा कि मौजूदा स्थितियों में परिवर्तन को लेकर जनता की तूफानी भावनाओं को अपने नुक्कड़ नाटकों में संजोना हमारा मकसद है। इसी मकसद की कामयाबी में एक ऐसे जीवन की सम्भावना निहित है जिसकी प्राप्ति के लिए आज जनवादी रंगकर्मी ज्यादा से ज्यादा तादाद में आगे आ रहे हैं। हमारे लिए "जीवन का एकमात्र अर्थ जीवन से प्रतिशत अपेक्षाएं करना है; सब कुछ अपवा कुछ भी नहीं; अप्रत्याशित की अपेक्षा करना; इस धरती पर जो है, उसमें नहीं बरन् इसमें विश्वास करना कि क्या होना चाहिए। भले ही वह इस समय मौजूद न हो। परन्तु, जीवन हमें वह देता है क्योंकि जीवन सुन्दर है।" (—मलेक्साद इनोक)।

चित्रकला

भारतीय कला—आज

●
प्रयाग शुक्ल

हमारे यहाँ यह बात ही अधिक प्रचलित हुई है कि आधुनिक कला को समझ पाना कठिन है। असलियत यह है कि वह अधिसंख्य लोगों की पहुँच के बाहर रही है, और है। पिछले दो-तीन दशकों में छोटे-बड़े शहरों में कला गतिविधियाँ तेजी के साथ बढ़ी जरूर हैं, लेकिन इनका बढ़ना सीमित दायरे में, ऊपर की ओर हुआ है, वे चारों ओर फैली नहीं हैं। नतीजतन जिसे मोटे तौर पर आधुनिक कला कहेंगे, उसको लेकर समाज में आतियों की कमी नहीं हुई। और दुर्भाग्य से, उसकी खरीद-विक्री और घरों में उसके प्रवेश का मामला आज भी एक खास तरह से 'नियंत्रित' है।

यह बात क्यों प्रचारित हुई कि आधुनिक कला को समझ पाना कठिन है ? कि वह अमूर्त और ऊटपटांग है ? बहुत कुछ इन्हीं कारणों से कि लोगो तक उसे पहुँचाने के लिए जिम्मेदार लोग स्वयं कोई जहमत उठाना नहीं चाहते थे। इसी में सहूलियत समझी गई कि वह कुछ ही लोगों तक पहुँचे, कुछ ही लोग उसे साराहे, खरीदें, उसके बारे में बात करें। कहीं यह दिमाग काम करता रहा कि वह सचमुच कुछ ही लोगों के लिए हो सकती है। कला के व्यापारी, कला दीर्घाएँ य अग्र्य एजेंटियाँ ही नहीं, स्वयं बहुत से कलाकार इस झूठ की बढाने-फैलाने में शामिल हुए कि आधुनिक कला को समझ पाना कठिन है या फिर उन्होंने कभी इस बात में दिलचस्पी ही नहीं ली कि आज की कला अधिकतर लोगों तक पहुँचाई कैसे जाए ? इनमें एक बड़ी भुविष्य यह भी थी कि कला गतिविधियों के सीमित दायरे की बाड़ में वे कैसा भी काम करके बच निकल सकते थे—यहाँ किसी ने प्रति जवाबदेही का सवाल ही पैदा

नहीं होता था। यह भी कि ऐसा करके भाज की कला में वास्तविक चयनों में हो रहे अच्छे काम, और एक छद्म के बीच पनपने वाले काम, के बीच की विभाजन रेखा को धु धना किया जा सकता था—जिस से यह सतोष भी बना रहे कि सब एक ही जैने हैं और किसी को दूसरे की आलोचना करने का 'नैतिक अधिकार' नहीं है।

भाज की कला स्थिति को जांचने पर लगता है कि कला-व्यवसायी, और ऐसे कलाकार अपने प्रयोजन में बहुत दूर तक सफल हो गए हैं। और अगर समय रहते कुछ बातें अच्छी तरह न समझ ली गईं तो समाज से भाज की कला के किसी भी तरह के सार्वक रिश्ते की उम्मीद जल्दी ही टूट जाने वाली है।

हमारे समाज में, जो रोजमर्रा की जरूरतों के लिए निरन्तर संघर्ष करता है, एक घर से से वह कलाकृति या कला 'सदेहास्पद' मानी जाती रही है जो अपने ही हाथों, कम से कम साधनों में स्वयं या घर पर न रची गई हो। एक जमाने में 'बंगाल स्कूल' कला की सामाजिक व्याप्ति का बड़ा कारण यह था कि उसके अनुकरण पर सीमित साधनों में, घरों में रेखांकन और तस्वीरें बनाना सम्भव हुआ। (मैं यहां किसी प्रकार की कला चेतना बनाने या कला जागरूकता बढ़ाने में बंगाल स्कूल के किसी योगदान की बात नहीं कर रहा—उसमें ऐसी कोई बड़ी शक्ति थी भी नहीं) आधुनिक कला को 'नियन्त्रित' करने वालों ने इस सामाजिक स्थिति को कभी ध्यान में रखा ही नहीं। चित्रों का कोमर्से बेहिसाब न बढ़ें, आधुनिक कला की प्रदर्शनियों तक लोगों के पहुंचने के मार्ग सुगम हो, चित्रों की प्रतिकृतियां बहुत कम मूल्य पर उपलब्ध हो, जैसी जरूरतों की ओर से प्रायः भाखें, मूंद ली गईं। समाज से आधुनिक या भाज की कला की दूरी इसलिए भी बढ़ी कि हमारे यहां आधुनिक कला का मादोलन, कुछ स्वभावतः और अधिकतर एक आरोपण में, अन्तर्राष्ट्रीय कला बाजार के ढांचे पर विकसित हुआ। कला दीर्घाओं, कला प्रकाशिकियों का गठन भी इस अन्तर्राष्ट्रीय कला समाज को ध्यान में रखकर हुआ और इस तरह का माहौल बना जिसमें कलाकारों के लिए इस अन्तर्राष्ट्रीय कला-तन्त्र की कुछ जरूरी और कुछ अत्यन्त गैर जरूरी शर्तों को मानना लाजिमी समझा जाने लगा। अन्तर्राष्ट्रीय कला-तन्त्र को हमने कई बार ज्यों का त्यों स्वीकार कर लिया।

पूरी सामाजिक स्थिति में कला-दुनिया का यह शारीरिक प्रलगाव भाज की कला के बारे में भ्रमर उग्र प्रतिक्रियाओं को जन्म देता है। और कला की दुनिया में एक हद तक परिचित लोग भी प्रायः यह कहते हुए मिलते हैं कि जब सामाजिक-राजनीतिक उथल-पुथल की प्रमुख-प्रमुख घटनाएं घट रही हैं, कई बड़े राजनीतिक,

सामाजिक सवाल सामने हैं तब कला की दुनिया से कोई भी, कैसा भी सरोकार वेदानी है। मसलन गुजरात में छात्र आन्दोलन के समय, दिल्ली में गुजरात के कई कलाकारों की समूह प्रदर्शनी 'ग्रुप प्रदर्शनी 74' के आयोजन पर ऐसी प्रतिक्रियाएँ सुनने की मिली थी। लेकिन समस्या का हल कला की दुनिया से सरोकार रखना बन्द कर देना नहीं है, बल्कि उसे इस तरह से बदलना है कि समाज से उसका शारीरिक और मानसिक-बौद्धिक अलगाव खत्म हो।

यह सवाल भी उठता है कि आधुनिक कला या आज की कला अधिकतर लोगों की पहुँच के भीतर हो ही, यह जरूरी क्यों माना जाए? क्या यह पहले से ही मान लिया गया है कि जो उसके निकट नहीं पहुँच रहे, वे किसी कदर वंचित हैं? हम कला को धोपने की बात सोच रहे हों, तब ये सवाल अपनी जगह सही हो जाते हैं। लेकिन चुनने की स्वतन्त्रता की बात हो, तो अप्रासंगिक है। महम सवाल यह है कि यह निर्णय लोग स्वयं ही क्यों न करें कि कोई चीज उसके समझ में आती है या नहीं, किसी चीज से उनका रिश्ता बनता है या नहीं? और यही पहली जरूरत यह हो जाती है कि आज की कला लोगों को देखने को मिले—कला की दुनिया में सरोकार रखने वाले सभी तरह के व्यक्तियों को यह बात अच्छी तरह समझनी होगी। कला की दुनिया में काफी हद तक सक्रिय कुछ लोग अब यह आग्रह लेकर चल रहे हैं कि कला की दुनिया को नहीं, कलाकृतियों को बदला जाय—वे प्रत्यक्षनः आज की सामाजिक-राजनीतिक स्थितियों को प्रतिबिम्बित करने वाली कलाकृतियाँ हो। मानो केवल इसी आग्रह से उनकी व्याप्ति सामाजिक हो जाएगी! यह भुला दिया जाता है कि इस तरह का बदलाव भी एक 'बौद्धिक विलास' बनकर रह सकता है, अगर इसके माध्यम कला दुनिया के छद्म और आंतक को बदलने की कोशिश न की गई। कला की दुनिया में कृतियों की कीमते निरन्तर बढ़ रही हैं—आज से कुछ साल पहले प्रतिष्ठित कलाकारों की कृतियाँ भी अधिक से अधिक दो-तीन-चार हजार की हप्ता करनी थी। अब कुछ प्रतिष्ठित कलाकारों की एक कृति की पन्द्रह-बीस हजार कीमत भी माँखूनी बन गई है। अन्तर्राष्ट्रीय कला-सन्ध पर आधारित हमारे यहाँ कला का बाजार (जितना भी वह है) भूचने ही वाला है कि इसमें कहीं कुछ 'गलत' भी है—कि ऐसी चीजों को बढ़ावा देकर वह कला को लेकर चलने वाली बहस और विचार को भी काफी हद तक मंद कर देगा।

लोग कला की दुनिया को एक दुश्चक्र समझ कर या तो उसमें उदासीन हो जाएंगे या उग्र होकर कला की इस दुनिया का ही बहिष्कार कर देना चाहेंगे। जबकि न तो रचना स्थगित होनी है और न ही की जा सकती है। यहाँ यह ध्यान रख ले

कि प्राधुनिक कला के नाम पर जो कला हमारे यहाँ विकसित हुई उसमें बहुत कुछ ऐसा है कि जो मूल्यवान और सार्थक है, और प्राधुनिक कला के नाम पर विकसित धूल-छद्म से वह बहुत भिन्न है। हुसैन, रामकुमार, स्वामीनाथन, भवादास, हिममत शाह गुलाम शेख, भूपेन सहस्रर, विकास भट्टाचार्य—ये कुछ ही नाम हैं यहाँ उदाहरण के लिए, जिनसे प्राधुनिक कला की कई 'उपनविधियाँ' जुड़ी हुई हैं। इनके काम की जड़ें हमारे समाज में हैं और इनकी कृतियों में समाज के साथ एक ऐसा गहरा सम्बन्ध भी है, जिसकी चाक्षुष और मानसिक बोद्धिक प्राप्तिyaँ सबके लिए अपने-अपने ढंग से उत्तेजक हो सकती हैं। इनकी कृतियों में वह आत्मसंघर्ष है जो अभिव्यक्ति के लिए हमारे जैसे समाज में, लेखक और कलाकार को अनिवार्यतः करना पड़ता है—जहाँ प्रबलित मूल्य, धारणाएँ, दृष्टिकोण या तो बद्धमूल होकर लगभग एक अनानवीय ताकत अस्तित्व पर कर लेते हैं या कहीं इतने अस्पष्ट और गड़बड़ हैं कि उन्हें पुनः परिभाषित करने या जीवन्त रूप देने के लिए हर मौके पर अपने को 'कोंचते' रहना पड़ता है। हुसैन ने अपने चित्रों में आम भारतीय जिन्दगी के फैले-बिखरे रूपों, जीवन यापन करने के उनके उपकरणों, उसके दैन्य, उसकी 'गरिमा' और उसकी शक्ति को लेकर एक देह निमित्त की—एक घड़की हुई देह। उसकी प्रास्थायी, उसकी लाचारियों और संघर्ष कर सकने की उनकी क्षमता को उन्होंने कई स्तरों पर पहचाना और रेखांकित किया। रामकुमार, तैयब मेहता, विकास भट्टाचार्य ने शहरी जिन्दगी की पृष्ठभूमि में कई और भिन्न स्तरों पर, धाय होती आदमी की देह और मनुष्यता को अपनी-अपनी विन्ता और चित्रों का विषय बनाया। रामकुमार ने क्रमशः 'ममूर्तन' की ओर बढ़ते हुए, अपनी इन विन्ताओं को और 'गहरा' और अधिक मामिक करना चाहा। स्वामीनाथन और भवादास ने भारतीय लोक कला, लोक जीवन की प्रकट और अप्रकट शक्ति को जिस प्रक्रिया में व्यक्त किया, उससे नए चित्र रूपों की प्राप्ति तो हुई ही, इस तथ्य से भी परिचय हुआ—प्राधुनिक कला के संदर्भ में—कि ठेठ भारतीय रंग, निरं रंगों से कुछ अधिक हैं—उनमें बहुत अच्छे रंगों में, धर्प, तात्त्विक चिन्तन और साथ ही अस्तित्व की सरलताएँ (सरल सुख-दुःख) और जटिलताएँ समाहित हैं और उन्हें प्रतीक रूपों में देखने की उतनी आवश्यकता नहीं, जितनी कि उन्हें अनुभव करने की—चाक्षुष और मानसिक दोनों ही स्तरों पर अनुभव करने की। भूपेन सहस्रर ने शहरी जिन्दगी के पड़े-लिये बाबू बग, तथाकथित अगरेजी दा बग और निम्नमध्य वर्ग के जीवन के जो रूप हमारे ये जैसे देखे और जाने हुए को नए सिरे में और नई तरह से पहचानने में हमारी मदद करते हैं। शहरी जिन्दगी के उच्च वर्ग की आत्मवृष्टता, वंशरता और मध्य, निम्नमध्य वर्ग की दैनिक एकरसता को वह उन

भारतीय 'रंगों' में उमरते हैं जो भंगरेजों के शासन काल की 'देन' हैं—हर वर्ग की अलग-अलग वेशभूषा और जीवन पद्धति के अलग-अलग 'रंग'। उनके रूपाकार भाज की स्थिति से इतने स्तरों पर जुड़ते हैं कि उनके बारे में सोचना हमारे लिए कुछ दहशत भरी सच्चाइयाँ प्रकट कर सकता है। पर उनके चित्रों का उद्देश्य केवल दहशत पैदा करना नहीं है, उनमें एक प्रकट-अप्रकट मानवीय भाषाशासन भी है। गुलाम दोस्त उन स्मृतियों और संवेदनाओं की ओर नापस जाते हुए लगते हैं, जिन्हें भाज की मायाघापी में, चीजों के बारे में एक अनिर्णय और उदासीनता में, हम खो चुके हैं या खोते जा रहे हैं—बचपन, प्रकृति और मानवीय सम्बन्धों के केंद्र में सीटते उनके चित्र भी एक नया अनुभव है।

इस सक्षिप्त चर्चा के बाद यह जोड़ना जरूरी है कि भाज की भारतीय कला के स्वरूप, उसकी उपलब्धियों और कमजोरियों की चर्चा करना इस लेख का उद्देश्य नहीं। ऊपर की चर्चा इसी प्रसंगवश है कि भाज की कला में रंगरूपों के मामले में, समाज के साथ एक नई निकटता उभर रही है। रचना और विचार के स्तर पर इसे बनाने और बढ़ाने के लिए यह जरूरी है कि भाज की कला के बारे में भावियों, भाषाहीन-दुराग्रहों में कमी हो। और तेजी से बढ़ते एक व्यावसायिक दुश्चक्र से उसे किसी कदर बाहर लाया जाय। ऐसा उसके बारे में बात करके, उसे अधिक से अधिक लोगों तक पहुंचाकर—मौलिक कृतियों, प्रतिकृतियों, छापों, फोटोरूपों, सभी तरीकों से—ही किया जा सकता है। बड़े व्यावसायिक संस्थानों—सरकारी और गैर-सरकारी दोनों के कैंलेंडरों में भारतीय कला प्रकट होने लगी है, लेकिन कितने धूपरे रूप में। माया और शब्द की दुनिया—किताबों और पत्रिकाओं—से अभी वह काफी हद तक दूर रही है। उसकी सामाजिक व्याप्ति रोजमर्रा के जीवन में केवल भूखवारी रखर की तरह हो, यह तो कोई नहीं चाहेगा, लेकिन भूखवार के माध्यम से भी हो, यह इच्छा और मांग अपनी जगह सही लगती है।

प्राधुनिक भारतीय कला

का वातावरण



विनोद भारद्वाज

प्राधुनिक भारतीय कला के बारे में सोचते हुए एक बात ने बक्सर मुझे परेशान किया है कि उसे अभी तक प्राधुनिक आलोचक क्यों नहीं मिल सके। अगर उसे कुछ (संख्या में 6-7 भी बहुत होते हैं) अच्छे आलोचक मिल जाते, तो शायद वह बेहतर स्थिति में होती। कहा जा सकता है कि अच्छी या महान या प्रायोगिक कला को आलोचकों की आवश्यकता नहीं होती : वह अपनी भीतरी शक्तों पर भागे बढ़ती है। आलोचक की उपस्थिति बुनियादी नहीं है। पर ऐसा है नहीं। कम-से-कम जिसे प्राधुनिक कला के नाम से पहचाना जाता है उसके बारे में यह बहुत सही नहीं है। अन्य कलाओं की ही तरह उसे भी आलोचना की जरूरत इसलिए है कि प्राधुनिक बहने जाने वाले समाज में वह अपनी स्थिति जांच सके। अपने वातावरण के साथ एक तात्कालिक सम्बन्ध भी बना सके। और अगर यह मांग बहुत ज्यादा नहीं है, तो हमें यह बताना चाहिए कि त्रिदशी कितनी खराब हुई है और कंसी सुन्दरता उसमें बाकी है।

यह एक तथ्य है कि प्राधुनिक भारतीय चित्रकला के बारे में हिन्दी में बहुत कम काम हुआ है पर यह भी एक तथ्य है कि हमारे यहां मंगरेजी में जो आलोचक लिख रहे हैं वे कला को लेकर सचमुच कोई 'उप' प्रकार का बितन करने में असमर्थ दिखते हैं। अपवाद हो सकते हैं पर मुख्य प्रश्न यह है कि ये आलोचक कुछ मजबूत और दिलचस्प ढंग से प्राधुनिक कला के प्रति मवेदनशील हैं—उनके सामने विकसित शब्दावली का भण्डार मौजूद है जिसका सार्थक इस्तेमाल न करके उसे वे निरर्थक बनाते चले गये हैं।

यह महत्त्वपूर्ण है कि भारतीय कला के अतीत के साथ एक संवाद की स्थिति अगर कही कही दिख जाती है तो उसका अर्थ उन चित्रकारों को ही अधिक है जो भाषा पर भी अधिकार रखते हैं।

इस स्थिति के दो प्रकार के परिणाम हैं। एक ओर कलाकार अपने भीतरी ससार पर कोई गहरा बाहरी दबाव नहीं महसूस करते हैं। दूसरी ओर प्राधुनिक कला की ग्रहणशीलता तथा उसके अंतर्गत के चमत्कार के बीच एक सामान्य दर्शक अपने यहां के अनेक कलाकारों के काम से सतही सम्बन्ध ही बना पाता है। कला स्वयं कुछ चीनती भी हो तो भी प्राधुनिक कला जिस प्रकार की उत्तेजना चाहती है उसमें उनका स्वयं चीनना ही पर्याप्त नहीं है। यह बहुत आवश्यक हो जाता है कि प्राधुनिक चित्रकला को साहित्य और संगीत से भी अधिक समाजशास्त्र, मानवशास्त्र तथा राजनीतिशास्त्र आदि विषयों से सीधे-सीधे जोड़ा जाये।

पिकामो ने कही कहा था कि मेरी नकल करने वाले कलाकारों की तुलना में कोई भी कलाकार बेहतर है। कवि-कथाकार बोरखेन ने भी एक बार कहा था कि अपना अनुकरण करने वालों का अनुकरण भला मैं क्यों करूँ। भारतीय कला सामान्य रूप से किसी या कुछ भारतीय चित्रकारों का भी अनुकरण नहीं दिवती : वह एक ऐसे वातावरण का अनुकरण है जिसे साविकता की धुनियादी शर्तों पर भी हम पर नहीं लांदा जा सकता।

प्राधुनिक भारतीय कलाकार की कल्पनाशक्ति के केन्द्र में सुन्दरता हो या भया-बहता, दोनों ही के तर्क अवसर हमें मुहावरों में ले जाते हैं। उदाहरण के लिए पिछले दशक में भयावह चित्रों की रचना की जब बाढ़ आती दिखी थी तो दिखी जैसी जगह पर काम करने वाले चित्रकारों में वास्तविक स्थिति का 'कोई अनुमान नहीं होता (कम-से-कम उनकी अभिव्यक्ति सघी हुई तो होती है) : इनके लिए हम तमनऊ, जयपुर या वाराणसी जैसे किसी छोटे कलाकेन्द्र में जाना होगा जहां भयावह कल्पनाशक्ति प्राधुनिक कला के नाम पर न जाने क्या-क्या कर चुकी है।

छोटे शहरों के कला संस्थानों में जितना धम हो रहा है और उगने समाज में कला चेतना का जो आधार बन रहा है वह बहुत ही निराशाजनक है। 'मिडियाकर' विस्म की कला पर इतनी ज्यादा मेहनत होती है कि अनेक युवा चित्रकार मुहावरों में घोड़ी बहुत कुशलता प्राप्त करने के बाद अपनी गोज़ पूरी समझ लेते हैं। सिर्फ़ बात इतनी ही नहीं है। इन संस्थाओं में यहम के अवसर बहुत कम रहते हैं। बहुत छोड़े ही चित्रकार इस समस्या तक आ पाते हैं कि उन्हें समाज के प्रत्यक्षीकरण में

परिवर्तन लाना है : दाढ़ी बठाकर या किसी विचित्र चोगे को पहनकर ही भ्रवांगारद की जमात में शामिल नहीं हो जाता है। समस्या इन चित्रकारों का बांकपन नहीं है पर दादावाद तथा प्रतिपक्षार्थ के बहुप्रचारित बांकपन के बावजूद उनकी कला अपने वक्त को जीवित करने की अद्भुत क्षमता रखती है।

दिल्ली, कलकत्ता, बम्बई के कला केन्द्रों की यहा बात नहीं की जा रही है पर छोटे शहरों में जो शक्ति हो रही है वह काफी गम्भीर है। वहां आधुनिक कला के प्रति एक उदासीन या नाराज वातावरण बना रहने दिया जा रहा है। यह ठीक है कि दिल्ली में कोई विनम्र या उत्सुक या सहायप्रधान वातावरण नहीं है—कला-बीधियों में कलाकारों के अलावा जो थोड़े बहुत दर्शक नजर आते हैं वे कला चेतना के किसी बदलाव की सूचना हमें नहीं देते। बड़े कलाकेन्द्रों में कलाकार और गैलरियों के प्रबंधक एक दुरभिसन्धि-सी किये रहते हैं। छोटे शहरों की बात दूसरी है। वहां प्रेसक वर्ग की आधुनिक कला के बारे में भ्रामक जानकारी दी जाती है। क्या यह एक बहुत अजीब बात नहीं है कि खलनऊ, जयपुर, इलाहाबाद जैसे शहरों में भी दर्शकों को देश के दस बड़े चित्रकारों की मूल कलाकृतियां देखने के कोई अवसर नहीं मिलते। रंगीन पत्र-पत्रिकाओं ने थोड़ा-बहुत आधुनिक कला का प्रचार किया तो है पर एक तो कुछ खास तरह के चित्रकार ही इन पत्रिकाओं में छाते हैं और उनमें से अधिकांश ऐसे चित्रकार होते हैं जो कलाकार के रूप में बहुत कम जाने जाते हैं। पर उनके काम की रंगीन अनु-वृत्तियां अक्सर पाठकों तक पहुंचती रहती हैं।

इसके अनाथा मूल को देखने और जानने का सुत और भयं ही दूसरा है। इस लिए कोई आश्चर्य नहीं कि रामकुमार जैमे प्रतिष्ठित चित्रकार भी भोपाल की किसी एक प्रदर्शनी से ही काफी उत्साहित हो जाते हैं।

कला के केंद्र बनेंगे ही पर कला इन केन्द्रों की कैदी हो जाये ? इस स्थिति का एक बड़ा नुकसान यह है कि कला के एक विशेष मुहाने से गैलरियों के मालिक या दिल्ली में बस काट रहे कुछ विदेशी तो संतुष्ट हो सकते हैं पर उस कला का कोई वातावरण नहीं बन पाता। ऐसा नहीं कि बहुत लोगों के पास कला पहुंचने लगेगी तो इससे लाभ होंगे ही। यह जियाकोमेली ने कहा था कि मेरी कला में उभरे उस चेहरे का कोई मनसब नहीं है अगर उसका कोई भौतिक वातावरण नहीं है।

इस वातावरण का भयं मात्र कलाकार की प्रतिबद्धता न समझ लिया जाये। वातावरण का एक भयं यह भी है कि एक साम तरह की तकनीकी दक्षता अपनी समस्या सुन्दरता और साविकता के बावजूद हमारे यहां किसी वातावरण को बनाने में

असमर्थ होती है। उदाहरण के लिए ग्राफिक्स में काम करने वाले अनेक प्रतिभाशाली चित्रकार जब पेरिस या लंदन में जाकर काम करते हैं तो उनका रूप बहुत भलग होना स्वाभाविक है। तकनीकी उनकी कल्पनाशक्ति को भी बदलती है। पर अन्त में हमारे यहां के कला वातावरण में उनका कोई बड़ा योगदान तभी होगा जब वे सतही तकनीकी परिवर्तनों में ही न रह जायें। यह बात नहीं है कि हमारे पेंट या ब्रश-स्ट्रोक या कैनवास में अगर पिछड़ेपन की छाप है तभी उसमें हमारे वातावरण का परिचय मिलेगा। पर तकनीकी कुशलता की चमक का कोई अर्थ तभी है जब उसमें सिर्फ एक रेखा या रंग की सृजन हो हमें अपने आसपास से भलग न कर दे।

प्राधुनिक भारतीय चित्रकला के बारे में बात करते समय यह विवकत प्राती हो है कि उसे देखने वाले और उसमें दिलचस्पी लेने वाले लोग बहुत ज्यादा नहीं हैं। वे संख्या में बहुत थोड़े हैं और कुछ बड़े शहरों में ही ये लोग कभी-कभार गैलरियों में पेंटिंग के सामने या उस पर बहम करते हुए दिखायी देते हैं। पर अगर ये लोग मर्यादा में ज्यादा होते, तो क्या इसमें हमारे यहां की कला पर सचमुच कोई महत्वपूर्ण प्रभाव पड़ता? जिन समाजों में प्राधुनिक चित्रकला के मूल्यों और उनके रूप को एक सामान्य स्वीकृति मिली भी हुई है वहां भी अधिसंख्य लोग कला में या तो सतही (तकनीकी/फंशनेबुल) रुचि दिखाते हैं या फिर उसके प्रति उदासीन ही नजर आते हैं। हम इस तथ्य को नजरअंदाज नहीं कर सकते हैं कि प्राधुनिक चित्रकला के प्रचार-प्रसार के साथ-साथ चित्रकार के ग्रहण का अत्यधिक विस्तार (दुमरे शब्दों में घनी समाज तथा औद्योगिक विकास तंत्र की जटिलताएं) भी हुआ है। चित्रकला का सार इस स्थिति में काफी नियन्त्रित होता रहा है। हम जो देखते हैं—उस देखने पर इतने अधिक दबाव है—सूचनाएं प्राप्त करने के हमारे सोत इतने अधिक हैं कि हमारा मस्तिष्क कभी एक 'खाली सक्ती' वाली हालत में नहीं होता। जब वह सैद्धांतिक रूप में खाली भी दिग रहा होता है, तो भी उस पर कई तरह के दबाव होते हैं। हमें इस बात को ध्यान में रखना होगा कि प्राधुनिक चित्रकला की 'इमेज' हमारे यहां (सिर्फ भारत में ही नहीं—समस्त तथाकथित तीसरी दुनिया के देशों में) किताबों और प्रतिकृतियों से यात्रा करती है। अक्सर हमें मूल को बहुत बाद में देखने का अवसर मिलता है और जब हम मूल को देखते हैं तो काफी चौंक्ते भी हैं कि धरे, यह पेंटिंग तो इतनी छोटी थी (घाबर में) या कि इसके रंग कुछ दूसरी ही तरह के थे।

यहां हम इस बात की ओर सचेत करना चाहते हैं कि इन समस्याओं चित्रों की बाड़ और उनके प्राकनण से बचने का कोई मन्त्र नहीं है। हम यह भी समझ सकते हैं कि इस प्राकनण के बितने हानिकारक प्रभाव है। पर एक चित्रकार को

गपना रास्ता इसी दबाव की स्थिति में निकालना होगा। आधुनिक भारतीय चित्रकारों के बारे में प्रचुर कुछ प्रेक्षक एक बहुत ही रहस्यमय किस्म का सुख प्राप्त करते हुए कहते हैं कि अपने यहां के कला पेंटर का मूल—उसकी कल्पनाशक्ति का स्रोत हमने उस किताब में देख लिया। इसमें कोई शक नहीं कि अनेक चित्रकार सुद्ध नकल भी कर रहे होते हैं (या फिर उनकी निजी समस्याएं लगभग नहीं के बराबर होती हैं : यो इसी तर्क से ये चित्रकार गैर आधुनिक व प्रगतिशील भी हो जाते हैं) पर आधुनिक भारतीय चित्रकला का आज जो भी व्याकरण बन रहा है अन्त में उसे अपनी ही जमीन पर सफल होना होगा। एक इमेज या रंग या लकीर या ब्रश-स्ट्रोक को साविक सम्भावनाओं को आधुनिक चित्रकला ने काफी स्पष्ट किया है (इस कारण से भी वह धीरे-धीरे हमारी सचमुच की भौतिक जिंदगी में घासकी है : मोड्रियान की एक प्रभुत्व सरचना आज एक प्रदीक्षित प्रेक्षक को भी शायद बहुत प्रजनन न लगे) लेकिन इस साविकता के बावजूद हमारे आधुनिक चित्रकार को गत्यात्मक रूप में अपने स्वभाव को स्पष्ट करना होगा। एक शान्त और अपेक्षाकृत गैर-आक्रामक भाव में नहीं जैसा कि स्वातंत्र्योत्तर भारतीय कला में हुआ है। दरअसल इस गत्यात्मकता को कोई भी चीज दिया नहीं सकती है—शैली, स्रोत या माध्यम की तकनीकी चमक इनमें वे कुछ भी नहीं। पर यहां भारतीय कला के सन्दर्भ में माध्यम की तकनीकी चमक वाले प्रश्न पर थोड़ा विस्तार में जरूर जाया जा सकता है।

त्रिनाल के आयोजनों में अनेक भारतीय प्रेक्षकों के मन में परिवर्तन जर्मनी, जापान आदि देशों की कलाकृतियों को देखते हुए अपने यहां की कल्पनाशक्ति का बोनापन भी शायद महसूस हुआ हो। गौर करने पर यह बोनापन शायद कल्पनाशक्ति का ही न जान पड़े—वह तकनीक का उमादा है। कुछ-कुछ इसी तरह से जब हम विदेश के बहुत बढ़िया छपे हुए कैलेंडर या पोस्टर को देखकर विदेश की दाद देते हैं। 'अभी तो हमें वहां पहुंचने में बकत लगेगा !'

पर यह शायद कला के पक्ष में है कि वह तकनीकी सुविधा और अभ्यता पर गोमित अर्थ में ही आधारित है। इसका एक बहुत अच्छा उदाहरण क्लिन माध्यम है। अमेरिका आदि देशों में बने घोंसल वृत्तचित्र भी अक्सर सारी तकनीकी उपलब्धियों के लाभ अपने में समेटे हुए होते हैं—यह अलग बात है कि वे कुछ कह पा रहे हैं या नहीं कह पा रहे हैं। कल्पनाशक्ति तकनीकी दबावों से हमेशा निपेधी रूप और दिशा की धोर ही नहीं बड़ी है—घोषोणिक प्रगति का यह अजीब तर्क है कि तकनीकी प्रगति ने अभिव्यक्ति 'कमोडनाज' नहीं हो पाती बल्कि 'संदेश' पहुंचाने (समाजवादी

यथार्थवादी सौंदर्यशास्त्र के अर्थ में हो नहीं) का काम और भी मुश्किल हो जाता है। चित्रकार का एक स्वप्न इस तकनीकी क्षमता की अपनी कल्पनावलम्बित के पक्ष में करना जरूर है पर उसे पाना क्या है? फोटोग्राफी ने बहुत कुछ ऐसा दे दिया है बल्कि चित्रकला के साथ उसका रूप कुछ इस तरह से प्रतियोगी हो गया है कि कभी-कभी तो चित्रकार की भूमिका एक सरसरी दृष्टि में बहुत साधारण नजर आने लगती है (इसी ने प्रभूत चित्रकला के बारे में यह भ्रम बनाया कि उसमें 'मेहनत' एक मूल्य नहीं रहती जा रही है!)। एक अमेरिकी चित्रकार-घालोचिका दिल्ली में अपने कोनाजों की पारदर्शिता दिखा रही थी। उनमें फोटोग्राफी का मुकाबले में प्रचुर यह भ्रम पैदा कर रहा था कि चित्रकार ने उस पर मेहनत की है जबकि पूछने पर पता चला कि उन चित्रों की संपूर्ण कला संयोजन की और परिष्कृत सैद्धांतिक भाषा के साथ उसे जोड़ने की है।

जिस प्रकार की तकनीकी क्षमता की सीमा की हम यहां चर्चा कर रहे हैं, उसे जिन प्राधुनिक भारतीय चित्रकारों ने बहुत खूबी से स्पष्ट किया है उनमें हिम्मत शाह की हम यहां संक्षिप्त चर्चा करना चाहेंगे। हिम्मत शाह का पिछले दस वर्षों का काम (और यह दुर्भाग्यपूर्ण हो है कि वे बहुत व्यवस्थित होकर अपनी प्रदर्शनियां आयोजित नहीं कर पाते) अपने स्वाद और शैली में भारतीयता और पश्चिम के भेद को एक समस्या नहीं रहने देता। उदाहरण के लिए वे जिन रंगों का इस्तेमाल करते हैं वे भारतीय जिंदगी का एक अविभाज्य अंग हैं—हमारी अपनी जिंदगी के वे रंग हैं। हिम्मत शाह रंगों का इस्तेमाल बहुत अपने ढंग से करते हैं—सिल्वर, नीला, गेहूँ या इस तरह के किसी रंग को कैनवास पर बिल्कुल केंद्रित करके एक प्रतीक तरह की ध्वनि पैदा करते हैं और यह ध्वनि उन रंगों को प्राधुनिक रूप देती है। प्राधुनिक पश्चिमी कला के संपूर्ण इतिहास से एक सहज रचनात्मक संबंध उनकी कला में मौजूद है, पर उनकी कला का प्रभाव पश्चिमी कला से प्राप्त नहीं होता। किसी कलाकार के निजी जीवन की अवस्था उसकी कला को कोई छूट नहीं देती पर यह सही है कि हिम्मत जिस ढंग का काम करते हैं—और जिस तरह के उन्माद में वे काम करते हैं—उसमें अगर क्रम बना रहे तो उनकी कला में हमारे अनेक प्रतिष्ठित चित्रकारों को अंत में बदल देने की सामर्थ्य है।

हिम्मत शाह अकेले चित्रकार नहीं हैं जो प्राधुनिक भारतीय चित्रकला की उनके वातावरण से जोड़ रहे हैं। गुलाम दोस्त, परमजीत सिंह, भूपेन सक्सेरा आदि अनेक ऐसे चित्रकार सक्रिय हैं जो अपने कैनवास की सचमुच अपना बनाने की लड़ाई कर रहे हैं। प्राधुनिक कला के इतिहास में हमारे यहां जो अकेले चित्रकार हैं वे हमारे यहां की

कला को मुक्त नहीं करा पाये और वह कला मुक्त मान भी नहीं हो पायी है। वह एक तथ्य है कि आज भी हम आधुनिक भारतीय चित्रकला की एक बड़ी प्रतिनिधि प्रदर्शनी बनाना चाहें तो उसका समग्र रूप बहुत प्रभावशाली नहीं होगा। लेकिन आधुनिक चित्रकला पश्चिम में भी इतने घाँदोलनो, वादो और संप्रदायो में से गुजर चुकी है कि उसके सामने घपेरा है। पीछे रोशनी जरूर है। भारतीय चित्रकार को उसका कुछ ही दशक पहले का अतीत बहुत अधिक सिलाने की स्थिति में नहीं है। यह उसके हित या अहित में जाने वाली बात नहीं है। यह तो सिर्फ उसकी एक ऐतिहासिक स्थिति है।

आधुनिक भारतीय चित्रकार की मन:स्थिति को रेखांकित करने के लिए अत मे हम यहाँ 'टाइम्स ऑफ इंडिया' में प्रकाशित गुलाम मोहम्मद शेख से एक भेंटवार्ता (1 प्रवचन 78) का जिक्र करेंगे जिसमें उन्होंने कलाकार की स्वतंत्रता के सदर्भ में यह कहा है कि राजाश्रय में काम करने वाले भारतीय चित्रकारों की कलाकृतियों को अगर हम गौर से देखें, तो हमें पता चलेगा कि वे अपने सरक्षकों की इच्छाओं को ध्यान में रखकर ही हमेशा पेंट नहीं करते थे। उदाहरण के लिए, भकवर उन चित्रों में सिर्फ एक बादशाह ही नहीं है—कहीं-कहीं वह हमें जंगलों में भटक रहा एक आदमी भी नजर आता है। गुलाम शेख की इस पर टिप्पणी है कि 'आज तो हम एक अधिक उदार वातावरण में पेंट करने की बान करते हैं।' पर विकसित यंत्रविधि के इस समय में हमारे 'सरक्षक' अधिक जटिल, ताकतवर और छिपे हुए हैं। कलाकार उनके लिए काम करता है। इसीलिए आज हमारे यहाँ जो तंत्र से प्रभावित चित्रकार भरे पड़े हैं उनमें से अधिकांश के सामने कल्पनाशक्ति के नियोजन की कोई समस्या नहीं है। उनके सरक्षक गैलरियों के प्रबंधक तथा विदेशी ग्राहक हैं।

गुलाम शेख के अनुसार हमारे नये चित्रकार पहले के मुकाबले में पेंटिंग को प्रदर्शित करने की या बेचने के लिए बनायी गयी वस्तु के रूप में थोड़ा कम देखते हैं—वे इस बारे में अब अधिक उत्सुक नहीं रह गये हैं कि बाहर क्या हो रहा है—कम से कम इस तरह की ईर्ष्या उनमें कम हो गयी है। वे घर वापस आ गये हैं।

गुलाम शेख जिस घात की रेखांकित कर रहे हैं दरअसल वह हमारे यहाँ के नये चित्रकार की इच्छा और एक कोशिश ही ज्यादा है। यह सही है कि अगर वह बात इस स्तर पर भी मौजूद है, तो उसका निश्चित महत्त्व है। हमारे यहाँ अधिकांश कलाकार और कला घाँदोलन (?) अपने सरक्षकों का अपने ढंग से इस्तेमाल कर रहे हैं और इस प्रक्रिया में अधिक इस्तेमाल उन्हीं का होता है। दरबारी चित्रकारों की स्वतंत्रता इसलिए भी यही हुई थी चूंकि उनकी दुनिया पर दबाव अधिक नहीं था। आज का

चित्रकार इसलिए एक अपेक्षाकृत उदार वातावरण में काम करते हुए भी अप्रत्यक्ष नियंत्रण से अत्यधिक घालित दिखता है। हमारे यहां प्रभुत्व कला के घटदोलन के एक बड़े भाग ने अपने अंतर्राष्ट्रीय स्तर के संरक्षकों की बिना उनसे आवश्यक रूप में कुछ प्राप्त करने के लिए ही नहीं की बल्कि भारतीय दर्शन पर दबाव डालना भी एक उद्देश्य था—उन्होंने भारतीय समाज में हाकिम की भूमिका ही संभालनी चाही। पेंटिंग की कीमत बढ़ा कर उसकी ताकत बनाने की गुंजाइश अभी हमारे समाज में अगर बहुत अधिक नहीं है तो उसके ऐतिहासिक तथा आर्थिक कारण हैं। किसी कलाकृति की ताकत तब शायद बनती है जब लोग उसे अपना संदर्भ बनायें। उसे याद करें। उसे उद्धृत करें। उसके बारे में सोचें। फिर चाहे वे बदलें या न बदलें।

चित्रों में मूर्त मानव की खोज

●
चिन्मय शेष मेहता

समकालीन कला-चिन्तन के बिसराव से भाज सिर्फ तार्किक विवेचन की शुष्कता ही फैल रही है। बहस जितनी भागे बढ़ती है, भ्रंशेरा उतना ही अधिक पना होता जाता है और हम वैचारिक अन्तर्विरोधों के भंवर में फँसते जाते हैं। कला और समाज विषय को लेकर भी हमारी बहस इसी नियति से ग्रस्त है।

‘विशुद्ध सृजनरसिकता’ की चर्चा आधुनिक कला चिन्तन का महत्वपूर्ण घटक है। हम सृजन के क्षेत्र में पूर्ण मुक्ति, पूर्ण स्वतन्त्रता चाहते हैं। परिवेश की छाया से सृजन के अशुद्ध अथवा निम्न हो जाने का खतरा बढ जाता है, बहुत से समकालीन सृजनकारों का ऐसा मानना है। व्यक्तिगत मौलिकता सभी सुरक्षित रह सकती है जब भाषा और कथ्य सामान्य धारा से विच्छिन्न होते जायें, उनका कहना है—भारमयोष का महत्व सामाजिकता से अधिक होता है। सृजन की अपनी विशिष्ट सत्ता होती है और उसका अर्थ किसी सत्ता (आर्थिक-सामाजिक) से कोई सरोकार नहीं होता। वस्तु निरपेक्ष या विशुद्ध अमूर्त कला इसी प्रवृत्ति के परिणाम है।

सामाजिक दायित्वों से अलग लड़े चिन्तन के परिणामस्वरूप कला सम्बन्धी हमारा मूल दृष्टिकोण ही बदल गया है। पहले चित्र द्वि-आयामी पटल पर एक सुपरिचित दृश्य सत्तार विद्यमान रहता था, दृश्य जगत से चित्र की साम्यता बिठायी जाती थी सभी इस चित्र की देखकर प्रकृति, जीवन एवं समूह की छवि मुखरित हो जाती थी, दर्शक सृजनकार के आशुस-बिम्ब से मुग्ध हो जाता था। मनोभावों का ऐसा तादात्म्य दर्शक एवं सृजनकार के बीच पैदा होता था कि सम्पूर्ण प्रक्रिया सामूहिक

अनुभव का-सा रूप ले लेती थी। इसके विपरीत धाद्युनिक कला 20वीं शताब्दी के प्रारम्भ से ही अमूर्तता एवं वस्तु निरपेक्षता की ओर बढ़ती गई। उनमें से मानवाकृतियाँ एवं दृश्य चित्रण विलुप्त होता गया। सामान्य दर्शक चित्र के इन नये वातावरण से पूर्णतः अपरिचित रह गया। इस तरह कला का समाज में सम्पर्क टूटता गया, जिसका दुष्परिणाम यह हुआ कि समाज भी मृत्रनकारों के प्रति उदासीन होता गया।

‘कला’ प्रारम्भ से ही दो धाराओं में प्रवाहित होती रही है—लोक कला की धारा जनमानस के बीच बहती रही है तो कला की दूसरी धारा शास्त्रीय-अभिरुचि रखने वाले ‘अद्वजनों’ के बीच बहती रही है। इस ‘शास्त्रीयता’ ने कला को कुछ ऐसे मूल्य प्रदान किये हैं कि सामान्य दर्शक की अभिरुचि से कला ऊपर उठ गई है, इस शास्त्रीय कला में इमीलिए संप्रेषणीयता का अभाव है। हानाकि एक स्वस्थ सृष्टि के विकास के लिए लोककला जितनी आवश्यक हो सकती है, उतना ही महत्वपूर्ण शास्त्रीय अभिरुचि की कला का उत्पान भी है।

समकालीन समाज में, जहाँ लोक कला की परम्परा को आघात पहुँच रहा है वहीं उच्चस्तरीय अवांगार्ड कला धारा भी सामान्य अभिरुचि से दूर होती जा रही है—एक प्रकार में साम्यवादी संकट की ही स्थिति बनती जा रही है। सम्यवाद के नाम पर ‘शून्यता’ का बोध बढ़ता जा रहा है। मात्र ‘चिन्मय’ सम्यवाद साम्यवादी चेतना का प्रतिनिधित्व नहीं कर सकती। चिन्मय ने कई भयों में साम्यवादी चेतना को दबूट हानि पहुँचाई है।

अथवा समस्त कला आंदोलन हिमालय की कदराओं में बंटे किसी मुनि की एकांत योग साधना से अधिक महत्वपूर्ण नहीं रहे जायेंगे। व्यक्ति के विकास में सिर्फ समसामयिक सामाजिकता का ही योगदान नहीं होता बल्कि ऐतिहासिक-बोध से अर्जित अनुभव भी उतना ही महत्व का होता है। फिर आत्मबोध अथवा आत्मोत्थान की ओर बढ़ने वाला चित्रकार भी 'दूसरे व्यक्ति' की पीड़ा से विमुक्त कैसे हो सकता है? सृजन में आसपास के वातावरण एवं 'दूसरे व्यक्ति' के अस्तित्व को स्वीकारना ही होगा, कला एवं समाज के बीच तभी सामंजस्य स्थापित हो सकेगा।

आधुनिक युग के प्रति यत्नीकरण ने हमें—'एकांत' की तरफ धकेल दिया है। हमें समूह एवं सामुदायिक जीवन के रस से विहीन कर दिया है। समकालीन साहित्य में भी यह सत्रास प्रतिध्वनित हो रहा है। कला मनुष्य के लिए सम्पूर्ण जीवन जीने का मार्ग प्रशस्त करती है और सम्पूर्णता का यह बोध समाज के सर्वांगीण उत्थान में ही हो सकता है, एकाकीपन में नहीं।

परंपरा-संपृक्त भारतीय चित्रकला

●
मोहनलाल गुप्ता

“ कलाकारों के एक वर्ग की आज यह भ्राम शिकायत है कि जनता का भादमी उनके काम में दिलचस्पी नहीं लेता । किन्तु दूसरी तरफ यह भी उतना ही सत्य है कि ये कलाकार अपने देश की सांस्कृतिक भस्मिता, उसके जटिल भवभवो व उसकी सहज गत्यात्मकता से भनजान हैं । कला के क्षेत्र में विदेशों से प्रायायित प्राधुनिकता को यहाँ का भामजन समझ नहीं पाता, बयोकि जिस परम्परा में वह हजारो वर्ष तक जिया है; उसके कला संदर्भों का स्रोत भी वही है । इस परम्परा से विच्छिन्न कला व उससे जुड़ी तयाकथित प्राधुनिकता उसकी समझ से परे की बातें हैं ।

इन्ही कलाकारों का फिर दूसरी तरफ यह पूर्वाग्रह कि उनकी कला के बारे में जरूरी नहीं कि मामूली भादमी जाने ही; एक उलभी हुई स्थिति को जन्म देता है । “कला-कला के लिए” सिद्धान्त को लेकर कलाकार यदि स्वयं एकांगी होता चाहता है तो फिर जनता का इसमें क्या दोष है ? साधारण भादमी की समस्याओं, उसकी भाशा-भाकांशाओं को जब तक कलाकार अपनी कला में प्रस्तुत नहीं करेगा तो भामजन अपनी सहज बुद्धि से उसके साथ जाहिर है सादातम्य स्थापित नहीं कर सकेगा ।

विदेशी चित्रकारों की कृतियों को भी इतना मान-सम्मान सब मिसा जब उन्होंने अपने देश-कान की स्थितियों को अपने चित्रों में उतारा । मुड की बीभीविषा, बेकारी, भुगमरी, भीषरी होती मानवीय भवेदना व भग्नीकरण के सतरे को समाज के करोडों

मामूनी आदमियों की तरह ही वहाँ के कलाकारों ने भेला और उसे अपने चित्रों में परोक्ष-अपरोक्ष रूप से अभिव्यक्त किया। अपनी संवेदनशील जनता का सम्मान उन्हें तभी मिल सका।

हमारे यहाँ के चित्रकार—कुछेक को छोड़कर—आधुनिकता के नाम पर प्रति-प्रभूत चित्रों का सृजन करते हैं; जिनमें नवीनता लाने के लिए वे बात ही आकृतियों को तोड़-मरोड़ कर प्रस्तुत किया जाता है। आधुनिकता के नाम पर अनेक कलाकार वेदी मडल, तांत्रिक फॉर्म्स या पुराने फॉर्म्स के तोड़-मरोड़ कर नये रूप तैयार कर रहे हैं, जो आज के आदमी के संघर्ष, उसकी टूटन को कह पाने में प्रायः ही सफल नहीं हो पाते। न ही इस तथाकथित आधुनिक कला में अपनी माटी की गंध, अपनी परम्पराओं के बीज बाकी रह गये हैं। इस दुखद स्थिति का सिद्ध से महसास तब होता है जब दूसरे देशों की कलाकृतियों के साथ रहे भारतीय कला के नमूने भी हमें देखने को मिलते हैं और उनमें से यह भेद कर पाना मुश्किल हो जाता है कि भारतीय कला के वे नमूने कौनसे हैं ?

यह भारतीयता ही यहाँ के आमजन का बर्णन है, उसकी सांस्कृतिक अस्मिता है। कोई कला यदि समाज निरपेक्ष रही तो यह आज नहीं तो कल अपने ही घेरे में बन्द होकर दम तोड़ देगी, जबकि व्यापक जन सरोकारों से जुड़ी कला हमेशा ही जीवित रहेगी; क्योंकि वह उस समाज के जीवन का प्रतिनिधित्व करती है।

संगीत

भारतीय संगीत : परंपरा और प्रभाव

सुरेखा सिन्हा

मनुष्य का मूढ़म जीवन मत्स्य, शिव और मुंदर घर्षात् ज्ञान, भावना व क्रिया पर आधारित माना गया है। ज्ञान का संबंध मत् से, क्रिया का चित्त में व भावना का मवष भानद से है। मानव जीवन से संबंधित विभिन्न विषय इन्हीं तीनों प्रवृत्तियों में प्रेरित हैं। ज्ञान की प्रवृत्ति में विज्ञान व दर्शन, क्रिया की प्रवृत्ति में धर्म व व्यवसाय तथा भावना की प्रवृत्ति में संगीत तथा अन्य कलाओं का जन्म हुआ है।

पारवात्य मनोविज्ञानी फ्रायड ने एक भिन्न धरातल पर कला को "घनृष्ण वासनाओं की तृप्ति" कहा है। फ्रायड की कला-परिभाषा का खडन करने हुए युग ने लिखा है कि "कला सृजन का कारण दबी हुई भावनाएं मात्र नहीं हैं। दबी हुई घनृ-भूतियों की अभिव्यक्ति की ही हम यदि कला कहें तो फिर कला व मानसिक रोगों में कोई फर्क न रह जायेगा।"

भारतीय विचारकों ने कला को समाज की आत्म शक्ति का साधन माना है। कला और नैतिकता में यहाँ कोई अंतर्विरोध नहीं है, बल्कि नैतिकता की भारतीय कला-चिन्तन में कला का आवश्यक अंग माना गया है। प्राचीन भारतीय मनोविदों ने मंगूरुं ब्रह्मांड को 'मगीतमय' माना है। संगीत में मन की साधने की प्रमोष शक्ति है, यही वजह है कि संगीत का प्रभाव सभी चेतन प्राणियों व जड़ पदार्थों पर पड़ता है।"

गायन, वादन व नृत्य के सम्मिश्रण में उत्पन्न संगीत एक मन्वीय कला है। सांगीतिक स्वरों की गायत्रीम अनुभूति के सामर्थ्य के कारण ही संगीत को "विश्व की

भाषा" कहा गया है। संगीत मानव के अतर्जान को उत्तेजित व प्रोत्साहित करता है, उसमें नवीन एवं श्रेष्ठ चेतना जागृत करना है। डा. संपूर्णानंद ने संगीत के विषय में अपने विचार व्यक्त करते हुए लिखा है "संगीत शब्द से उठकर स्वरों से काम लेता है। शब्दों का प्रयोग होता भी है तो बहुत थोड़ा। ध्यान बड़ा शब्दों पर कम और स्वर मचरण पर अधिक रहता है। श्रेष्ठ संगीत, वह चाहे गेय हो या वाद्य—केवल स्वरों से काम लेता है। स्वरों की भाषा सार्वभौम है—अच्छा संगीत मनुष्यों को ही नहीं, पशु-पक्षियों तक को आकर्षित करता है।"

संगीत का आधार स्वर है। स्वर का मूल नाद अथवा ध्वनि है। अस्मिन्व्यक्ति की क्षमता के साथ ही मानव में संगीत के स्वरों का जन्म भी हुआ। मानव के विभिन्न भावों से उत्पन्न कतिपय स्वर स्वतः ही मधुर होते हैं। इन्हीं मधुर ध्वनियों के आरोह-अवरोह का तारतम्य—प्रभावकारी विशिष्ट स्वर समुदाय—विशिष्ट राग को जन्म देता है। सांगीतिक स्वरों के प्रवाह में मानव तन्मय हो उठता है और जड़ वृत्तियों को प्रवाहशील ध्वनि के बल पर छोड़ने को बाध्य हो जाता है। संगीत के स्वर एवं लय की नियमित गति मानव हृदय को द्रवित कर देती है। संगीत के प्रत्येक स्वर का अपना अलग व्यक्तित्व है, जिसके कारण उसका प्रभाव भी भिन्न होता है।

भारतीय दर्शन में संगीत को दैवीकला माना गया है। संगीत का जन्म भी, कहा जाता है, वेदों के निर्माता ब्रह्मा द्वारा हुआ। इसीलिए संगीत को यह मानव के मोक्ष से जोड़कर देखा गया है :

“वीणा वादनं तत्त्वज्ञ श्रुतिं जानि विचारदः

तालः प्रवक्ष्या प्रयासेन मोक्षमार्गचगच्छति”

प्राचीन भारतीय मनीषियों ने मूल स्वरों के स्वभाव के बारे में विस्तार से वर्णन किया है। सांगीतिक स्वरों और मानवीय भावों का यह सम्बन्धनाश्रित मन्वथ सिद्ध करता है कि संगीत मानव पर और प्रकारान्तर से समूचे समाज पर कितना गहरा प्रभाव डालता है, मानव समाज में उसकी जड़ें कितनी गहरी हैं !

ऊपर वर्णित सांगीतिक स्वरों को आधार बनाकर ही राग-रागणियों की रचना हुई। भारतीय संगीत में राग शब्द का अत्यंत गूढ़ अर्थ है :

“योऽयम् ध्वनि विभेदस्तु म्बर वर्ण विभूषितः

रजरो जन चित्तानाम्, मराग, रश्मिबोधः”

राग ध्वनि की वह विशिष्ट रचना है जो स्वर-वर्णों में विनूयित होती है तथा सौंदर्य व जनचित्त का रंजन जिसका प्रधान लक्ष्य है। यहां ध्यान देने की बात है कि मात्र स्वर-वर्णों से ही राग नहीं बनता बल्कि इसका सर्वाधिक महत्वपूर्ण अंग है "रंजको जन चित्तानाम्।" स्वर-वर्णों तो यहां साधन मात्र हैं, माध्यम है रंजकता। यह रंजकता ही संगीत का सर्वोपरि गुण है। मनुष्य यदि हर स्थिति में प्रसन्न रहता है तो कठिन में कठिन समय में भी वह घंघं नहीं खोता और जीवन-बाधाओं को सहजता से पार कर जाता है।

संगीत का हर राग विशिष्ट भावनाओं में संवर्धित है, क्योंकि राग की मूर्ति ही विशिष्ट स्वरों के मेल से होती है और इन विशिष्ट स्वरों में विशिष्ट भावों को प्रकट करने की शक्ति निहित है। जिस प्रकार बाली के विभिन्न उच्चारणों से विभिन्न भाव प्रकट होते हैं, संगीत में भी विभिन्न स्वरों के गायन द्वारा इसी प्रकार विभिन्न भाव प्रकट होते हैं। भाव-विविध रमोद्रेक का सहज प्रभाव प्राणीमात्र पर पड़ना अवश्यभावी है। वैज्ञानिकों की मान्यता भी है कि बाह्य स्वर लहरी अंतर में निहित रसात्मक व्यसन को उत्तेजित करने में सक्षम होती है। इसीलिए संगीत का श्रेष्ठ ज्ञाता स्वरों के आरोह-अवरोह के माध्यम से यथा समय अभिष्ट रस-चेतना श्रोता में जागृत कर सकता है।

गहन समाज संपृक्तता के कारण संगीत समाज का अनिवार्य इतिहास भी है। मानव की प्रादिम अवस्था में ही संगीत उसके साथ रहा है। मानव ने अपनी समाज आंतरिक अनुभूतियों—हर्ष, विषाद, दर्द, प्रदम आदि को संगीत में अभिव्यक्त कर मुद को भाव ज्वारों में मुक्त किया है। अरण्यवासी में लेकर गुमस्तुत समाज तक संगीत और मानव साथ-साथ चले है। प्राचीन गुफाओं में चित्रित समात्मक चित्र मानव समाज में संगीत के महत्व को उद्घाटित करते हैं। वैदिक काल में भी ऋषियों ने नाद की साधना के बल पर अनेक देवी शक्तियाँ प्राप्त कर समाज को ज्ञान-विज्ञान में परिपूर्ण किया है।

संगीत की इसी शक्ति को पहचान कर हर युग में मन-महात्माओं ने मानव समाज को ज्ञान एवं सद्गति के लिए उपदेशों एवं प्रवचन का माध्यम संगीत की ही बनाया। चंतन्य महाप्रभु, गुरुदास, तुलसीदास, बबोर, जयदेव, मीरा आदि ने भजन-कीर्तन द्वारा ही समाज को नैतिकता का पाठ सिखाया। समस्त भारत में नव चेतना का विस्तार संगीत के तुमुलनाद में हुआ। समाज के विभिन्न आयोजनों, रीति-रिवाजों, धर्मों से जुड़कर संगीत मनुष्य के जन्म से लेकर मृत्यु तक उसके जीवन का अभिन्न अंग बन

गया। यहाँ के लोक जीवन में तो संगीत प्रतिदिन का जैसे अनिवार्य हिस्सा ही बन गया है।

संगीत का गुण है मानव को उच्चतम भावानुभूति के स्तर पर ले जाना, जिस स्तर को वह अपने दैनिक कार्यों में नहीं प्राप्त कर सकता। स्वरो एवं लय का उतार-चढ़ाव मानव हृदय किसी उपदेश की बनिस्पत अधिक सहजता से ग्रहण कर लेता है। इसीलिए किसी उपदेश या विचार की अभिव्यक्ति भी संगीत का स्पर्श पाकर अधिक मशक्त हो जाती है। यह कार्य हालांकि द्रुत गति का विलासी संगीत नहीं कर सकता, विलंबित गति का संगीत ही इसमें सहायक होता है। जब तक मानव में स्वर शक्ति विद्यमान है, संगीत हमेशा उसके 'मानवीय तत्त्व' को बचाये रखने का आलंबन बना रहेगा।

आदिम लय की तलाश

●
संजीव मिश्र

कला का मूल स्वरूप लय है। कलाकार अपने अंतर में उद्भूत लय को अपने रचना-माध्यम में प्रस्तुत करता है। रचना में प्रस्तुत लय से अपनी आंतरिक लय का सादृश्य अनुभव करके ही कोई व्यक्ति रचना का आस्वाद करता है। संवेदनशील आस्वादक की आंतरिक लय दूसरे अन्य व्यक्तियों से अधिक जागृत होती है। अच्छी रचना की पहली पहचान है उसमें अतर्निहित लय की तीव्रता। रचना यदि अपेक्षाकृत कम संवेदनशील व्यक्ति के भीतर भी कोई लय जगाने में सक्षम हो अर्थात् उसका प्रभाव तीव्र हो तो वह निश्चित रूप से एक अच्छी रचना कही जायेगी।

रचनाकार के भीतर की यह लय अपने स्वरूप में उसके अनुभव, परिवेश और संवेदनशीलता से प्रभावित होती है, और उन्ही प्रभावों के अंतर्गत रचना की मृष्टि होती है। रचना में प्रस्तुत विब, ध्वनि और विचारों का स्वरूप भी उसी तरह निर्धारित होता है, और रचना का स्वभाव भी इसी प्रभाव के तहत निश्चित होता है।

विभिन्न रचना-माध्यम अपने तरीके से कला की प्रस्तुति करते हैं। चित्रकार चायुप विषों में रंगों और आकृतियों द्वारा अपनी इस आंतरिक लय को अभिव्यक्त करता है। साहित्यकार शब्दों को चुनता है और संगीतकार स्वरो और ध्वनियों को। साहित्यकार का माध्यम-शब्द-स्वरो किसी मत्ता में युक्त न होकर एक प्रतीक मात्र है, अतः उसके द्वारा अन्य माध्यमों का अतिक्रमण संभव होता है। शब्द के द्वारा ध्वनि और दृश्य दोनों ही रचे जा सकते हैं अतः शब्द में सृजनधर्मिता के आयाम सर्वाधिक होते हैं। किन्तु साथ ही शब्द को ग्रहण करने के लिए पाठक अथवा श्रोता में एक विशेष संस्कार की या कम से कम भाषा के परिचय की अपेक्षा होती है जो चित्ररत्ना के दर्शन या

मगीन के धोना को नहीं होती। चित्रकला में भी दृश्यों के सक्षम जल्दरी हो जाते हैं जबकि मगीन कभी-कभी नितांत नये धोता को भी उसनी हो तीव्रता से प्रभावित करने में सक्षम होता है जितना किसी सिद्धहस्त संगीतज्ञ को। संगीत का प्रभाव मानव के अतिरिक्त पशु-पक्षियों पर भी पड़ता है; जो इस कला माध्यम के अधिक तीव्र होने का एक लक्षण है। मगीन में यह तीव्रता इसलिए होती है क्योंकि यह कला के मूल स्वरूप को सर्वाधिक निकटता से और अकृत्रिम ढंग से प्रस्तुत करता है। कलाकार की आंतरिक लय जब मगीन में अभिव्यक्त होती है तो धोता को अपने भीतर की लय से उसका सादृश्य पहचानने में सबसे कम प्रयास करना पड़ता है। संगीत का आस्वाद इस तरह सबसे सहज और प्रभावी होता है।

मगीन की भारतीय परंपरा के मूल में जो दर्शन है, वह है—परम और आदि लय की प्राप्ति का। यह दर्शन स्वयं को लय करने का दर्शन है। भारतीय संगीत का लक्ष्य अपनी आंतरिक लय को परम लय में निहित करने का लक्ष्य है। अतः भारतीय संगीत “अभ्यास” न होकर “साधना” होता है।

‘साधना’ के चूँकि अपने निश्चित नियम, अनुशासन और दिशा होती है, भारतीय संगीत के संस्कार में नियम का महत्व इसीलिए है। महा संगीत-मात्र का लक्ष्य चूँकि अभिव्यक्ति या मनोरंजन के माय-साय ‘परम लय’ की साधना होता है, अतः भारतीय संगीतकार स्वयं में एक स्वतंत्र व्यक्तित्व होते हुए और अपनी साधना की एक अलग पहचान कायम करने हुए भी, मूल रूप से संगीत की उसी निश्चित धारा में—एक सतत परंपरा में—जुड़ा रहता है। संगीतकार की मौलिकता यहाँ उसके काम की प्रकृति में नहीं बल्कि उसके प्रयास में होती है, क्योंकि इस परंपरा में कार्य सबका एक ही है—लय के मुद्दतम स्वरूपों की साधना।

इसके विपरीत, पश्चात्य परंपरा में हम पायेंगे कि यहाँ संगीत किसी विशेष लय की खोज न होकर रचनाकार की आंतरिक लय के स्वरूपों की अभिव्यक्ति होता है। अतः पश्चात्य संगीत में कलाकार के साथ-साथ मगीन का स्वरूप भी बदलता रहता है। उगम रचनाकार की अस्मिता अपने कार्य में स्वतंत्र रूप से व्यक्त होती है और रचनाकार ही अपने मगीन के नियमों का नियता होता है, जो उसके पूर्ववर्ती संगीत से किसी रूप में जुड़े ही, यह आवश्यक नहीं। यहाँ रचनाकार की आंतरिक लय उसके समाज, परिवेश, स्थिति और अनुभवों में प्रभावित होती है, उसकी संवेदनशीलता उसकी लय के स्वरूप-निर्धारण की कारक होती है। इसीलिए समय और स्थान के साथ-साथ मगीन के स्वरूप में परिवर्तन की लक्षित किया जा सकता है। जबकि हिन्दुस्तानी संगीत में सारे

परिवेशजन्य दबावों के रहते एक विशेष दिशा में परम तम की साधना के प्रयास होने हैं, अतः परंपरा में विकृति या यहाँ अपेक्षाकृत नगण्य है व मंगीत का शुद्ध स्वरूप निश्चित है।

‘आधुनिक जीवन’ और महानगरीय मातनाओं के विरुद्ध मुक्त और भराजक अभिव्यक्ति वाली पाश्चात्य लयों का लोकप्रिय होना उनके तत्काल भ्रमरकारक होने की वजह से स्वाभाविक है। लेकिन इतना ही स्वाभाविक है उनकी जीवन अवधि का कम होना; क्योंकि प्रतिक्रियापरक मंगीत अवधार की तरह होता है—नई धप-टू-बेट प्रति पुराने को बेकार और प्रभावहीन बना देती है। इसीलिए यह एक परंपरा में अधिक ‘फैशन’ का स्वरूप प्राप्त कर चुका है। भारतीय मंगीत इसके विपरीत सतत तम की साधना है जो चिरन्तन है। अतः वह स्याई प्रभाव से मुक्त है। विभी गायक विशेष की आवाज या मंगीतकार की धुन को विस्मृत किया जा सकता है, लेकिन ‘राग’ का शुद्ध और मूल स्वरूप अविस्मरणीय होता है—व्यक्ति के लिए ही नहीं अगणित संपूर्ण मानवजाति के लिए।

साधद इसीलिए विज्ञान जब संगीत को देखता है तो अपने विश्लेषण के लिए उसे प्रचलित लोकप्रिय संगीत को उसकी अस्थिरता और भराजकता के कारण नकारना पड़ता है और परंपरागत हिन्दुस्तानी मंगीत में प्राप्त शुद्ध तम के स्वरूपों का अध्ययन करना होता है, क्योंकि उसी शुद्ध ‘तम’ का संवेदन कला का मूल है—मनन और मार्मिकता है—संवेदा और सर्वत्र प्रभावी है।

शुद्ध तम का यह सतत, सर्वत्र प्रभावी स्वरूप ही व्यक्ति को बनाकार या आस्वाद के रूप में विराट जन में जोड़ता है। उसे एक इकाई के रूप में प्रभावित करते हुए व्यक्ति को संवेदन में लय करना है। यह संवेदन शुभ तथा मत्त के साथ सामंजस्य तथा अनुभव व मिथ्या के साथ विरोध की स्वाभाविक प्रवृत्ति वाला होता है।

इस प्रकार मंगीत मानवीय संवेदना को व्यापकता देकर उसे महत्ता की ओर प्रेरित करता है और उसकी हीन मनोवृत्तियों के विरोध का प्रेरक बनता है। एक विराट तम के संवेदन से जुड़कर व्यक्ति अपने परिवेश की अगंगतियों को न केवल तोड़ना में अनुभव कर सकता है बल्कि उनके विरोध में लड़ा होने की शक्ति भी प्राप्त करता है।

